

Opinnäytetyö AMK

Diakin viestinnän koulutusohjelma/

Journalismi

2011

Pohtala Jenni

# SISÄLLE TEKIJÄN PSYYKEESEEN

– miten henkilökohtaiset tv-dokumentit ja  
henkilökohtaiset dokumenttielokuvat eroavat  
toisistaan?



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU  
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Jenni Pohtala

## SISÄLLE TEKIJÄN PSYYKEESEEN

Opinnäytetyössä selvitetään, miten henkilökohtaiset dokumenttielokuvat ja henkilökohtaiset tv-dokumentit eroavat toisistaan, vai onko henkilökohtainen dokumentti lajityyppi, jossa näiden välillä ei ole löydettävissä eroa. Tutkimusprosessissa tuli ilmi, että dokumenttielokuva ja tv-dokumentti ovat alkaneet rikkoo rajojaan ja lähentyä tyyllisesti toisiaan. Näiden kahden välisen eron on taas toisaalta nähty olevan journalistinen sekä tuotannollinen. Selvitän, voiko siis tv-dokumentti olla journalistisen vaateensa vuoksi henkilökohtainen ja jos voi, miten paljon. Jotta tämä on mahdollista, pyrin myös määrittelemään, mikä on henkilökohtainen dokumentti ja minkälaisia alalajeja sillä on.

Tutkin aiheitani alan kirjallisuuden lisäksi asiantuntijahaastatteluiden ja henkilökohtaisten dokumenttielokuvien ja henkilökohtaisten tv-dokumenttien analysoinnin avulla. Opinnäytetyötä varten on haastateltu kolmea dokumenttielokuvan asiantuntijaa ja kahta tv-dokumentin asiantuntijaa. Lisäksi opinnäytetyötä varten on analysoitu kaksi henkilökohtaista dokumenttielokuvaa ja kaksi henkilökohtaista tv-dokumenttia.

Dokumentteja vertailemalla tuli ilmi, että henkilökohtaisissa tv-dokumenteissa aiheena ei ole ainoastaan tekijä itse, vaan hän käyttää itseään esimerkkitapauksena yleisemmän aiheen käsittelyssä. Henkilökohtaisissa dokumenttielokuvissa tarinan painoarvo on taas tv-dokumentteja enemmän nimenomaan tekijässä ja hänen kokemuksissaan sekä tunteissaan. Tutkimuksessa lisäksi selvisi, että tv-dokumenttien totuudellisuuden vaatimus on niin suuri, että se estää toimittajaa ikään kuin esittämästä itselleen kysymyksiä ja siten myös esittämästä dokumentissa omaa totuuttaan, mikä taas on dokumenttielokuvan keskeinen piirre. Tv-dokumenttien ja dokumenttielokuvien välille voi siis tämän perusteella tehdä eron ainakin jossain määrin myös tyylikeinojen perusteella.

ASIASANAT:

(Dokumentaarisuus, Dokumenttielokuva, Tv-dokumentti, Henkilökohtaisuus)

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Diak's degree program in communication| Journalism

28.11.2011| 85

Samuel Raunio

Jenni Pohtala

## INSIDE THE DOCUMENTARIST'S PSYCHE

The objective of this thesis is to solve what the difference is between personal documentary films and personal TV-documentaries or is the personal documentary a genre where you can't find the difference. The research shows that documentary films and TV-documentaries have broken the boundaries of the genres and have become closer to each other. The difference between these two has been journalistic and productional. I'm researching if it's possible for a TV-documentary to be personal and if so, to what extent. I'm also trying to define what a personal documentary actually is and what kind of different personal documentaries there are.

My research is based on literature and interviews as well as my own analyzes of personal documentary films and personal TV-documentaries. I have interviewed three documentary film authorities and two TV-documentary authorities and analyzed two personal documentary films and two TV-documentaries.

As I was comparing these documentaries it turned out that in TV-documentaries the main subject is based on the whole theme rather than documentarist's own experiences of the subject. In personal documentary films the author is the subject of the documentary. The research shows that because of TV-documentaries' very high quality of journalism the documentarist can't ask questions from himself and that is why TV-documentary cannot represent the journalist's own point of view. But in documentary films this is a very relevant feature. According to this there is a possibility to make a difference between documentary films and TV-documentaries by stylistic genres.

KEYWORDS:

(Documentary, Documentary film, TV-documentary, Personality)

# SISÄLTÖ

SANASTO	5
JOHDANTO	7
2 DOKUMENTTIELOKUVA JA TV-DOKUMENTTI	12
2.1 Dokumentin historiaa	12
2.2 Dokumenttielokuvan määrittely	15
2.3 Tv-dokumentin määrittely	19
2.4 Dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin välisestä erosta	22
2.5 Erot muihin lähellä oleviin videolajeihin	29
2.6 Mikä tekee dokumentista henkilökohtaisen?	33
3 HENKILÖKOHTAINEN DOKUMENTTI	41
3.1 Milloin on relevanttia tehdä henkilökohtainen dokumentti?	41
3.2 Henkilökohtaisen dokumentin muodosta	46
3.3 Analysoitavaksi valituista dokumenteista	52
3.4 Visa Koiso-Kanttila: Isältä pojalle	54
3.5 John Webster: Katastrofin aineksia	57
3.6 Tarja Strandén: Leikkitoveri Inkerinmaalta	60
3.7 Episodidokumentti: Minun sukupolveni	62
3.8 Katsottujen dokumenttielokuvien ja tv-dokumenttien vertailu	65
4 HENKILÖKOHTAISUUDEN EROSTA	70
4.1 Yhteenveto dokumenttielokuvien ja tv-dokumenttien henkilökohtaisuudesta	70
4.2 Miten käy henkilökohtaisen dokumentin?	76
LÄHTEET	83

## SANASTO

Dokumenttielokuva	Lähtee olemassa olevasta tai olleesta ihmisestä, hänen kohtalostaan, teoistaan tai ajatuksistaan (Cederström 2003, 106). Tästä huolimatta dokumenttielokuva on kuitenkin luovaa, tekijälähtöistä ja persoonallista ilmaisua, siis taidetta (Aaltonen 2011, 20). Journalismiin kuuluva informaation ja kommunikaation vaatimus on dokumenttaariselle elokuvalla sisäisesti vierasta. Informaatio dokumenttaarisessa elokuvassa on siten suhteellisempaa ja subjektiivisemmin tulkittua kuin tiedon välityksessä. (Cederström 2003, 98.)
Tv-dokumentti	On lähes poikkeuksetta journalistinen tuote (Saksala 2008, 68), eikä sen esittämä todellisuus voi olla avoimessa ristiriidassa historiallisten tosiasioiden kanssa (Lanas Cavada 1994, 16). Sisältöön ja ulkoasuun vaikuttavien valintojen kautta, kuten mitä ja missä kuvataan, tekijä kuitenkin aina väistämättä muovaa todellisuutta ja siten fiktiivisyyden aste tv-dokumenteissa vaihtelee (Saksala 2008, 161). Tv-dokumentti voi olla riittävillä resursseilla tuotettuna ilmaistuaan hyvin luovaa (Elina Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.)
Henkilökohtainen dokumentti	Perustuu tekijän henkilökohtaisiin kokemuksiin ja ajatuksiin (Teinilä 2004). Se kertoo tekijän oman elämän kautta jostakin laajemmasta teemasta (Aaltonen 2011, 23). Kertoja on sekä päähenkilö että tekijä ja katsojalla on selkeä käsitys tästä. (Aaltonen, 2006, 76.)
Omaelämäkerrannallinen dokumentti	Keskeistä on menneisyys, muistaminen ja identiteetti. Totuus on aina aikaan sidottua. Nykyisyys on se hetki, joka antaa muistoille merkityksen. (Teinilä 2004.)
Päiväkirjadokumentti	Näyttää tekijän jokapäiväistä elämää yhtenäiseltä ajanjaksolta. Tätä korostetaan leikkaamalla tapahtumat kronologiseen järjestykseen. (Lane 2002, 33.)
Omaelämäkerrannallinen muotokuva	Tekijän perhe ja hänen omakuvansa rakentuminen suhteessa siihen on usein keskeisessä asemassa. Lisäksi tekijä rakentaa omaa minäänsä suhteessa myös yleisempiin yhteiskunnallisiin asioihin, kuten työttömyyteen. (Lane 2002, 119 – 120.)
Henkilökohtainen essee	Elokuvantekijä on katsojalle näkyvänä läsnä ja käyttää henkilökohtaista aineistoa osana laajempaa argumentaatiota (Aaltonen 2006, 78). Tekijä kertoo omasta elämästään ja kokemuksistaan ja suhteuttaa niitä muuhun dokumentin materiaaliin (Aaltonen 2011, henkilökohtainen tiedonanto).

### Kotietnografia

Perustuu omien perheenjäsenten tai ystävien elämän kuvaamiseen. Leikittelee ulkopuolisuuden ja sisäpuolisuuden rajoilla. Niiden ominaispiirteitä ovat intiimiys ja rentous. (Aaltonen 2006, 78.)

# 1 JOHDANTO

Keskityn opinnäytetyössä päätutkimuskysymyksenäni tarkastelemaan, miten henkilökohtaiset tv-dokumentit ja henkilökohtaiset dokumenttielokuvat eroavat toisistaan. Tämä on hedelmällinen tarkastelun kohde dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin välisestä erosta katsottuna. Yhdeksi keskeisimmäksi piirteeksi, joka erottaa tv-dokumentin ja dokumenttielokuvan toisistaan, on määritelty ensimmäisen journalistinen painoarvo, kun taas jälkimmäinen nojaa vahvemmin ohjaajan omaan totuuteen (mm. Saksala 2008, 18). Voiko siis tv-dokumentti olla henkilökohtainen ja jos voi, missä määrin se on mahdollista? Estääkö informatiivisuuden ja siten totuuden vaatimus henkilökohtaisen lähestymistavan tv-dokumentin kohdalla? Opinnäytetyötä varten tehdyissä haastatteluissa tuli ilmi, ettei dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin välille voi genrejen raja-aitojen hämärtymisen vuoksi tehdä eroa pelkkien tyylikeinojen perusteella (mm. Aaltonen 5.8.2010, henkilökohtainen tiedonanto). Eroa dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin välille voi nähdäkseni tyylikeinojen perusteella kuitenkin ainakin jossain määrin tehdä, jos henkilökohtaisen dokumentin tyyllilaji osoittautuu dokumentin lajityypiksi, jossa eroa näiden välillä on nähtävissä.

Aloitin opinnäytetyöni tekemisen keväällä 2010. Aluksi aihe painottui tekijän näkymiseen dokumentissa toimittajamaisessa roolissa. Tuolloin minulla ja opinnäytetyöparillani oli opinnäytetyön tuoteosaksi tekeillä toimittajavetoinen tv-dokumentti. Kyseisen tuoteosan kariuduttua minulla oli suunnitelmissa toteuttaa yksin opinnäytetyön tuoteosana henkilökohtainen dokumenttielokuva. Tämä dokumentti kuitenkin kaatui juridisiin esteisiin. Pidin tästä huolimatta viimeisimmän tuoteosan myötä syntyneen kirjallisen osan aiheena henkilökohtaisten dokumenttielokuvien ja henkilökohtaisten tv-dokumenttien välisen eron. Aiheesta tuli itselleni erityisen mielenkiintoinen, koska sittemmin poisjääneen tuoteosan suunnittelun yhteydessä jouduin pohtimaan, olenko valmis asettamaan itselleni hyvin henkilökohtaisen asian dokumentin kohteeksi. Kuten Turun ammattikorkeakoulun journalismin koulutusohjelman televisiojournalismin opettajani Johanna Ailion kanssa tuolloin keskustelin, keskeistä on se, olenko valmis esi-

neellistämään itselleni hyvin kipeän muiston. Koska käsittelin tämän prosessin, kiinnostuin siitä, miten dokumenttien tekijät ovat tämän asian kokeneet ja ikään kuin onnistuneet esineellistämään oman elämänsä dokumentiksi. Aloin myös pohtia, voiko tv-dokumentti olla henkilökohtainen, koska sen tehtävä ja syntyprosessi ovat erilaisia kuin dokumenttielokuvan vastaavat. Tähän en ole löytänyt vastausta pelkästään olemassa olevien kirjallisten lähteiden perusteella. Tämä johtuu osittain jo siitä, että dokumenttielokuvista, mutta eritoten tv-dokumenteista, on julkaistu lähteitä vähän. Tämän on todennut myös Elina Saksala, jonka teosta, *Asiaa ruudussa - tv-dokumentin anatomia*, käytän opinäytetyössäni keskeisenä lähteenä tv-dokumenttien osalta.

Käsikirjoittamisesta löytyy hyllymetreittäin kirjallisuutta kirjakaupoista ja kirjastoista, mutta jostain syystä tv-dokumenttien – tai laajemmin katsottuna dokumentaaristen asiaohjelmien – rakenteesta ja estetiikasta ei löydy mitään. Edes dokumenttielokuvan kirjoittamista ei ole käsitelty elokuvakirjallisuudessa juuri lainkaan. Klassisen dramaturgian sääntöjä on totuttu pitämään jotenkin itsestään selvästi yleispätevinä kaikkien ohjelmatyyppeiden kohdalla.

(Saksala, 2008, 9.)

Dokumenttielokuvien puolella kirjallisuudesta löytyy mainintoja henkilökohtaisen dokumenttielokuvan lajityypistä, tosin vain vähän. Henkilökohtaisesta tv-dokumentista en sen sijaan ole löytänyt materiaalia tätä opinäytetyötä tehdessä. Olen siis pyrkinyt myös määrittämään, minkälainen on henkilökohtaisen dokumentin tyylilaji tv-dokumentissa.

Tarkastelen aiheitani alan kirjallisuuden lisäksi asiantuntijahaastatteluiden sekä henkilökohtaisten dokumenttielokuvien ja henkilökohtaisten tv-dokumenttien sisältöanalyysin avulla. Tutkimusotteeni on kvalitatiivinen. Olen haastatellut opinäytetyöhöni kolmea dokumenttielokuvan asiantuntijaa sekä kahta tv-dokumentin asiantuntijaa. Tavoitteenani on ollut valikoida haastateltaviksi hyvin erilaisia dokumentteja tehneitä dokumentaristeja. Koin ongelmalliseksi haastatella ainoastaan henkilökohtaisia dokumentteja tehneitä asiantuntijoita. Silloin näkökannat esimerkiksi siitä, milloin henkilökohtaisen dokumentin tekeminen on relevanttia, olisivat voineet olla yksipuolisia. Haastatteluiden perusteella ilmeni,



että tarttuminen henkilökohtaisen dokumentin tyyliin riippuu osittain muun muassa tekijän luonteesta (mm. Silander 13.10.2011, henkilökohtainen tiedonanto). Siinä, missä toinen tekijä voisi valita dokumenttinsa tyyliin henkilökohtaisen dokumentin, voisi toinen tekijä päätyä eri tyyliin.

Olen valinnut haastateltavikseni dokumenttielokuvan puolelta dokumenttiohjaajat Pia Andellin, Jouko Aaltosen ja Arto Halosen. Andell on tehnyt dokumentteja muun muassa hänelle henkilökohtaisistakin aiheista, kuten *Pieni elokuva sisäruusuhteesta*. Halosen dokumenttielokuvista osa on poliittisia ja sen myötä jotkut tyyliin toimittajavetoisia, kuten *Pyhän kirjan varjo*. Aaltosen tuotanto on varsin laaja aina musiikkiaiheisista teoksista historiadokumentteihin, kuten *Kenen joukoissa seisot* ja *Kongon Akseli*.

Tv-dokumentin asiantuntijoina olen haastatellut Elina Saksalaa ja Esa Silanderia. Elina Saksala on tuottanut Yleisradiolla tv-dokumentteja sekä kirjoittanut tv-dokumentteja käsittelevän teoksen *Asiaa ruudussa - tv-dokumentin anatomia*. Esa Silander on freelancerina tuottanut, käsikirjoittanut ja ohjannut tv-dokumentteja sekä kouluttanut media-alan opiskelijoita.

Olen toteuttanut haastattelut teemahaastatteluina. Tälle haastattelutekniikalle on keskeistä Sirkka Hirsjärven ja Helena Hurmeen *Tutkimushaastattelu* -teoksen mukaan se, että haastattelu etenee yksityiskohtaisten kysymysten sijaan tiettyjen keskeisten teemojen varassa. Teemahaastattelu luokitellaan puolistrukturoiduksi menetelmäksi, jossa on lyöty lukkoon jokin haastattelun näkökohta, mutta ei kaikkia. (Hirsjärvi ja Hurme 2010, 48.) Haastatteluissa on ollut käytössä kysymysrunko, jota ei kuitenkaan ole orjallisesti noudatettu. Kysymysten järjestyksestä on poikettu sen mukaan, miten keskustelu on edennyt. Tähän päädyin, koska aiheesta kokonaisuudessaan on ennestään vähän tietoa. Tahdoin jättää tilaa sille, että haastatteluissa nousee mahdollisesti esille jotakin keskeistä työn teemoihin liittyvää, jota ei ole ennalta nostettu kysymyslistalle. Keskeisiä teemoja, joita haastatteluissa käsiteltiin, olivat dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin välinen ero, henkilökohtaisuus tyyliin sekä tämän tyylin näkyminen dokumenttielokuvassa ja tv-dokumentissa ja henkilökohtaiseen tyyli-

lajiin tarttumisen relevanttius. Lisäksi yhtenä teemana käsiteltiin sitä, miten henkilökohtaisen dokumentin tyylilajille käy tulevaisuudessa.

Haastattelin Pia Andellin, Jouko Aaltosen ja Arto Halosen, kun opinnäytetyöni aiheena oli vielä tarkastella tekijän näkymistä dokumentissa toimittajamaisessa roolissa. Tuolloin tein haastattelut kaikkien kanssa kasvokkain. Koska aiheeni kuitenkin muovautui tutkimusprosessin edetessä, esitin Andellille ja Aaltoselle vielä lisäkysymyksiä sähköpostitse nimenomaan henkilökohtaisesta dokumentista. Halosta haastattelin toiseen kertaan puhelimitse. Saksalan ja Silanderin kanssa tein haastattelut puhelimitse ja tuolloin minulla oli jo käytössäni kysymysrunko tarkentuneesta opinnäytetyöni aiheesta. Olen tehnyt sekä kasvokkain että puhelimitse tehdyissä haastatteluissa kirjalliset muistiinpanot.

Analysoimalla henkilökohtaisia dokumenttielokuvia ja henkilökohtaisia tv-dokumentteja pyrin löytämään niistä kummallekin ominaisia piirteitä, joiden avulla voin vetää johtopäätelmiä niiden henkilökohtaisuudesta. Tarkastelen, minkälaisessa roolissa tekijä voi esiintyä henkilökohtaisissa dokumenttielokuissa ja henkilökohtaisissa tv-dokumenteissa, ja mitä hän tuo dokumentissa näkyessään dokumenttiin lisää.

Seuraavassa luvussa luotaan dokumentin historiaa ja sitä kautta pyrin määrittelemään, mitä on dokumentaarisuus. Määrittelen dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin lyhyesti omina lukuinaan, vaikka niiden ominaispiirteet ovat mielestäni helpommin löydettävissä vertaamalla niitä keskenään. Samoin koen selvettäväksi määritellä dokumentin ominaisluonteen vertaamalla sitä myös muihin videolajeihin. Siksi analysoin dokumenttia myös suhteessa uutiseen ja reportaasiin. Luvun kaksi lopussa pyrin määrittämään, mikä tekee dokumentista henkilökohtaisen.

Etenen luvussa kolme tarkastelemaan, milloin henkilökohtaisen dokumentin tekeminen on relevanttia. Kuten tutkimusprosessissa on tullut ilmi (mm. Andell

30.6.2010, henkilökohtainen tiedonanto ja Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto), henkilökohtainen dokumentti ei voi olla itsestään selvä valinta dokumentin tyyliäjiksi. Pysin määrittämään, missä tilanteissa tekijä voi niin sanotusti itse asettua dokumentin kohteeksi, ja mitä tämä tuo silloin dokumenttiin lisää. Tämän jälkeen siirryn tarkastelemaan opinnäytetyöhön valitsemiani henkilökohtaisia dokumentteja ja niiden henkilökohtaisuutta. Analysoin, millä tavoin dokumentti on tekijälle henkilökohtainen ja miten tämä henkilökohtaisuus näkyy katsojalle.

Luvussa neljä pohdin analysoimieni henkilökohtaisten dokumenttielokuvien ja henkilökohtaisten tv-dokumenttien välistä eroa. Tarkastelen, miten dokumenttielokuvien ja tv-dokumenttien välinen henkilökohtaisuus eroaa toisistaan katsomieni dokumenttien pohjalta. Peilaan tätä myös opinnäytetyötä varten tekemiini haastatteluihin. Viimeiseksi pohdin, miten käy tulevaisuudessa henkilökohtaiselle dokumentille. Onko se kuoleva dokumentin lajityyppi vai tuleeko se lisääntymään ja jos, niin miten?

## 2 DOKUMENTTIELOKUVA JA TV-DOKUMENTTI

### 2.1 Dokumentin historiaa

Kun elokuva syntyi 1800-luvun lopulla, ensimmäiset elokuvat olivat ei-fiktiivisiä. Kyse oli todellisuuden taltioimisesta. Pian kuitenkin todellisuutta alettiin järjestää kameran eteen. (Aaltonen 2011, 29.) Elokuvahistoriassa erotetaan kaksi suurta perinnettä: dokumentaarinen Lumière-veljesten linja ja George Mélièsin sepitteellinen linja. Jako dokumentaariin ja fiktioon syntyi näiden myötä jo varhain, vaikka dokumenttielokuvan käsitettä käytettiin vasta paljon myöhemmin. (Aaltonen 2006, 30.)

Varhaisia ei-fiktiivisiä elokuvan lajityyppejä olivat uutiskatsaukset, matkailuelokuvat, kansatieteellinen elokuva, teollisuuselokuva ja propagandaelokuva (Aaltonen 2011, 29). Ei-fiktiivistä elokuvaa käytettiin useaan tarkoitukseen. Kamera matkusti ja näytti paikkoja, joihin katsoja ei olisi muuten päässyt. Se kertoi ajan-kohtaisista asioista, markkinoi teollisuutta ja sen tuotteita, rakensi kansallistunnetta, valisti ja opetti, sai ihmiset muuttamaan mielipiteitään ja joskus myös käyttäytymistään. Viihdyttäminen ja kaupallisuus jäivät enemmän fiktioelokuvan kontolle. (emt, 29–30.)

Teoreetikko ja elokuvan tekijä John Grierson otti dokumenttielokuvan käsitteen yleiseen käyttöön 1900-luvun alkupuoliskolla. Hän määritteli sen todellisuuden luovaksi käsittelyksi. Jouko Aaltonen pitää tätä edelleen tänä päivänä hyvänä dokumenttielokuvan määrittelynä. (Aaltonen 2006, 34 ja Aaltonen 2011, 15-16.)

Yleismaailmallinen dokumentaariliitto otti dokumentti-sanaan kantaa vuonna 1947 (Von Bagh 2007, 9).

Dokumentaarina voidaan nähdä ”jokainen elokuva, joka rationaalisin tai emotionaalisin keinoin, todellisista ilmiöistä otetuin kuvin tai vilpittömän tai oikeutetun

rekonstruktion kautta pyrkii lisäämään tietoisesti inhimillistä tietämystä sekä paljastamaan ongelmia ja vaikuttamaan niiden ratkaisuihin taloudelliselta, sosiaaliselta tai kulttuuriselta kannalta”.

(emt.)

Dokumenttielokuva kertoo todellisuudesta, sosiaalihistoriallisesta maailmasta, ja se käyttää hyväkseen valokuvan ja elokuvan indeksisyyttä (Aaltonen 2006, 28). Taidekasvatuksen professori Jouko Pullisen mielestä kuvan indeksisyys perustuu syysuhteeseen tai vierekkäisyyteen. Esimerkiksi lippua salossa voi hänestä pitää juhlapäivän ja tulta savun indeksinä. Postmodernissa taiteessa teokset liittyvät aina johonkin kontekstiin ja muistuttavat esimerkiksi katsojia joistakin muista teoksista. Teos tai sen yksityiskohdat saavat uudenlaisen merkityksen viitatessaan toisiin merkityksellisiin teoksiin. Esimerkiksi juuri elokuvat hyödynävät runsaasti tätä mahdollisuutta. Tulkintaprosessi muuttuu siten monimutkaisemmaksi ja mielenkiintoisemmaksi. (Pullinen 2010.)

Kanerva Cederström katsoo, että dokumenttielokuvan kehitys on heijastanut suuria henkisiä ja yhteiskunnallisia murroksia maailmassa (Cederström 2003, 95). Dokumentti on aina tavalla tai toisella reagoinut yhteiskunnan suuriin muutoksiin. Se on pureutunut esimerkiksi Wall Streetin pörssin romahtamiseen ja erityisesti sen jälkiseurauksiin vuonna 1929 sekä toisen maailmansodan kauhuihin (Von Bagh 2007, 66–67 ja 121).

Ei-fiktiivisestä elokuvasta tuli myös varhain tieteen apuväline, koska kamera oli tarkempi kuin ihmissilmä. Sitä käytettiin esimerkiksi fysiikan kokeiden havainnointina. Tämän myötä syntyi tiede-elokuvan lajityyppi, mutta elokuva keksittiin pian valjastaa myös kulttuurin kuvaamiseen. Myös Suomessa innostuttiin 1930-luvulla uuden välineen mahdollisuuksista ja ryhdyttiin tekemään kansantieteellisiä elokuvia. Ne kuvasivat esimerkiksi erilaisia työsuorituksia ja kansantapoja. Tuolloin koettiin tärkeäksi tallentaa talonpoikaisen kulttuurin katoavaa perinnettä ja tämä katoavan taltioiminen on edelleen tärkeä aihe dokumenttielokuvassa. Dokumenttielokuva on Aaltosen näkemyksen mukaan kansakunnan ja ihmis-

kunnan muisti, eikä vain tosiasioiden muistamiseksi. Se on myös tunnemuisti, kokemuksia, elämyksiä ja tunteita käsittelevä muisti. (Aaltonen 2011, 30.)

Aaltonen puhuu suomalaisen dokumenttielokuvan kolmesta sukupolvesta, joista ensimmäinen on hänen mukaansa pioneerien sukupolvi. Ensimmäiset dokumenttaariset kuvat tallennettiin Helsingissä jo vuonna 1904. Varhaiset ei-fiktiiviset elokuvat olivat matkakertomuksia, uutiskatsauksia ja teollisuuden esitelyä. Suurena aiheena oli kansallinen identiteetti. Dokumenttielokuva oli osa tätä projektia, identiteetin rakentamista ja vahvistamista. Siksi valittiin aiheita, jotka olivat leimallisesti kansallisia, kuten luonto, kansanperinne ja nuoren kansakunnan nouseva talous. (Aaltonen 2011, 33.) Suomalaisen dokumenttielokuvan toinen sukupolvi astui Aaltosen mukaan esiin 1960- ja 1970-luvuilla. 1960-luku oli yleisen radikalisoitumisen aikaa. Uusi sukupolvi teki rajusti pesäeroa edellisiin ja nosti esiin yhteiskunnallisia epäkohtia. 1970-luvulle tultaessa Suomessa vallitsevan poliittisen ilmapiirin myötä yhteiskunnallinen dokumentti muuttui hyvin nopeasti poliittiseksi dokumentiksi. (Aaltonen 2011, 34.)

Tv-dokumentilla on Suomessa lyhyempi perinne kuin dokumenttielokuvalla. Tv-dokumentti syntyi hiukan ennen dokumenttielokuvan toisen sukupolven esiin astumista. Se otti syntyessään vaikutteita sekä perinteisestä journalismista että dokumenttielokuvasta. Silja Lanas Cavadan mukaan televisiotoiminnan kontekstissa tv-dokumentin historiallisena edeltäjänä voi pitää uutis- ja ajankohtaisohjelmia, joiden juuret ovat tv-dokumentin kanssa samoissa perinteissä, dokumenttielokuvassa ja vanhoissa journalismin muodoissa, sekä television fiktiivisissä ohjelmissa, joiden historiallisena edeltäjänä voidaan pitää Hollywood-elokuvaa. (Lanas Cavada 1994, 24.) Television esiin astuminen vaikutti sekä dokumenttielokuvan että televisiodokumentin kehitykseen ja muutti dokumenttia sisällöllisesti. Tv-dokumentti haki muotoaan ja siitä tuli yksi uutisjournalismin laji, jonka sisältö oli reportaasimainen ja yhteiskuntakriittinen. (Lanas Cavada 1994, 1 ja 16.)

Aaltosen mukaan suomalaisen dokumenttielokuvan kolmas sukupolvi astui esiin 1980–1990-lukujen vaihteessa. Tämän sukupolven tapa tehdä dokumentteja

erosi usein paljonkin aiemmista tavoista. Tekijät lähtivät liikkeelle nimenomaan omista henkilökohtaisista aiheistaan ja myös elokuvien esteettinen ilme muuttui. Kolmatta sukupolvea voisi Aaltosen mukaan kuvata taiteilijoiden sukupolveksi. Tämän sukupolven esiin astumisen myötä ryhdyttiin puhumaan tekijälähtöisestä ja luovasta dokumenttielokuvasta. Myös dokumentin kerrontakeinojen määrä lisääntyi. Kun dokumenttielokuva oli muuttunut todellisuuden tallentamiseksi, sen tulkitsemiseksi ja jopa uuden todellisuuden rakentamiseksi, pystyivät tekijät etsimään hyvinkin vahvasti omaperäistä ilmaisua ja muotoa. (Aaltonen 2011, 35 – 36.) Suomalainen dokumenttielokuva elää Aaltosen määrittelyn mukaan 2010-luvulla edelleen tätä kolmannen sukupolven aikakautta (Aaltonen, 2011, 33). Henkilökohtaisuuden ja esteettisen lähestymistavan rinnalla myös muut aiemmat lajityypit ja lähestymistavat ovat kukoistaneet (emt., 36).

## 2.2 Dokumenttielokuvan määrittely

Dokumenttielokuvalla on Aaltosen mukaan tieteen kanssa yhteinen tehtävä havainnoida ja ymmärtää maailmaa, ja politiikan kanssa yhteistä sillä on vaikuttaminen, maailman muuttaminen tai säilyttäminen. (Aaltonen 2006, 30.) Tämä tukee edellisessä luvussa esiteltyä Griersonin määrittelyä dokumentista: dokumentti on todellisuuden luovaa käsittelyä (Aaltonen 2011, 16). Von Baghin antamien esimerkkien pohjalta kävi ilmi, että dokumenttielokuva on aina heijastanut aikansa yhteiskunnallisia ja siten myös poliittisia oloja. Sen lisäksi dokumenttielokuva on ajoittain valjastettu poliittisten voimien käyttöön.

Dokumenttielokuvalla voi Aaltosen mukaan myös valehdella. Hänestä rajanveto propagandan ja toisaalta kantaa ottamisen ja ihmisten puhuttelun välillä on hämärä. (Aaltonen 2011, 18.) Koska dokumentti on myös pyrkinyt kritisoimaan vallitsevia ja menneitä yhteiskunnan epäkohtia, sitä voisi luonnehtia ikään kuin politiikan kaksiteräiseksi miekaksi.

John Webster pohtii dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan välistä eroa teoksen faktapohjan kautta. Hänestä erona, ja eritoten vahvuutena fiktioelokuvaan, jonka kanssa dokumenttielokuvalla on yhteiset juuret, on se, että yleisö uskoo näkemänsä olevan totuudenmukainen esitys todellisista tapahtumista sellaisena kuin ne tapahtuvat. Tämä tarkoittaa, että tapahtumia ei ole ohjattu ja päähenkilöt ovat oikeita ihmisiä. (Webster 1998, 155.) Aaltosen mukaan dokumenttielokuva poikkeaa fiktiosta olennaisesti siinä, että se kurkottaa elokuvan ulkopuoliseen maailmaan ja esittää siihen kohdistuvan väitteen. Tämän väitteen esittämiseen tekijä käyttää laajaa valikoimaa erilaisia kuvallisia keinoja. Dokumenttielokuvan on ennen kaikkea oltava uskottava ja katsojan on voitava luottaa siihen. (Aaltonen 2011, 16.) Cederström katsoo, että ainoaksi yhteiseksi nimittäjäksi erilaisten dokumenttielokuvien välillä nousee ehkä vain se, että dokumenttielokuva lähtee olemassa olevasta tai olleesta ihmisestä ja hänen kohtalostaan, teoistaan, ajatuksistaan (Cederström 2003, 106). Keskeisenä erona puhtaaseen fiktioon on siis se, että dokumenttielokuva lähtee liikkeelle todellisista, olemassa olevista lähtökohdista, kun taas fiktio voi kokonaan perustua kuvitteellisiin aselmiin.

Ristiriitaista dokumenttielokuvan totuudenmukaisuuden tavoittelun kanssa on kuitenkin se, että dokumenttielokuvan on oltava tekijänsä henkilökohtainen tulkinta aiheesta sellaisena kuin hän sen näkee (Webster 1998, 172). Jouko Aaltonen on samoilla linjoilla. Hänestä dokumenttielokuva on luovaa, tekijälähtöistä ja persoonallista ilmaisua, siis taidetta. Keskeistä on, että totuus on aina jonkun tai joidenkin totuutta. Näin myös dokumenttielokuvat ovat tekijöidensä tulkintoja todellisuudesta. (Aaltonen 2011, 17.)

Dokumenttielokuva lähtee liikkeelle todellisuudesta, mutta se värittyy tekijän omalla totuudella. Tältä näkökannalta katsottuna dokumenttielokuvan ja fiktioelokuvan lähentymisestä kertoo tänä päivänä muun muassa se, että nykyään tehdään runsaasti myös fiktioelokuvia niin sanotusti oikeista henkilöistä. Esimerkkeinä voisi nimetä elokuvat *The Queen* ja *Monster*. *The Queen* -elokuva kuvaa Englannin kuningattaren Elisabeth II:n elämää prinsessa Dianan kuoleman jälkeen. Elokuva keskittyy prosessiin, jossa kuningatar yhdessä maan



pääministerin kanssa käy kamppailua siitä, miten prinsessa Dianan kuolema julkisuudessa käsitellään. *Monster*-elokuva kertoo yhdysvaltalaisen sarjamurhaaja Aileen Wuornosin tarinan. Näissä elokuvissa päähenkilöinä ovat oikeasti eläneet tai elävät ihmiset, joista tekijät eli ohjaaja ja käsikirjoittaja ovat muodostaneet oman henkilökohtaisen tulkintansa, jonka pohjalta elokuva on syntynyt. Lisäksi rajaa hämärtää juuri näiden antamieni esimerkkien kohdalla vielä se, että *Monster*-elokuvan päähenkilöstä Aileen Wuornosista on tehty fiktioelokuvan lisäksi myös kaksi dokumenttielokuvaa. Erona toki on se, että päähenkilöä esittää fiktiossa näyttelijä ja kohtaukset ovat nimenomaan ohjattuja. Nämä kaksi elementtiä eivät kuitenkaan ole dokumenttielokuvassakaan poissuljettuja vaihtoehtoja tarinan kuljetuksen kannalta. Dokumenttielokuvalla on kuitenkin vahvempi velvollisuus totuudenmukaisuutta kohtaan.

Aileen Wuornosista kertovien dokumenttielokuvien ohjaaja Nick Broomfield toteaa, että näytelmäelokuvaan suhtaudutaan luultavasti vakavammin taideteoksina ja viihteenä, mutta vain dokumentti voi vangita todellisen elämän spontaanisti ja välittömästi. Broomfield korostaa, että johtuen siitä, miten esimerkiksi hän tekee elokuvansa, niissä ei ole toisen otton mahdollisuutta. (Von Bagh 2007, 347.) Broomfield tarkoittaa viimeisellä kommentillaan sitä, että hän pyrkii näyttämään tilanteet autenttisesti sellaisena kuin ne tapahtuvat, eikä lavastamaan niitä myöhemmin uudestaan kameran eteen. Siinä missä fiktioelokuva voi värittää tapahtumia luodakseen jännitettä ja draamaa, on dokumenttielokuvan pysyttävä uskollisena aidoille tapahtumille.

Jos elokuva on kokonaan lavastettu, katsojan on yleensä saatava tietää tämä. Tekijän on mietittävä, missä menee ilmaisun ja tulkinnan välinen raja. (...) Dokumenttielokuva voi hyödyntää lähes kaikkia fiktion kerronnallisia keinoja ja lisäksi sillä on käytössään koko joukko omia ilmaisukeinojaan. Olennaista on, että näitä keinoja käytetään esittämään väittämä todellisuudesta, meitä ympäröivään maailmaan kohdistuvana tarinana tai väitteenä.

(Aaltonen 2011 18–20.)

Keskeisenä erona esimerkiksi fiktion on siis jo se, että fiktiossa tekijällä ei ole velvollisuutta tuoda katsojalle ilmi, kuinka paljon teosta on esimerkiksi käsikirjoi-

tettu tai lavastettu. Dokumenttielokuva voi ilmaisussaan käyttää samoja keinoja kuin fiktio, mutta katsojalle on kerrottava, jos näin tehdään.

Yhteistä fiktioelokuvalle ja dokumenttielokuvalle on kuitenkin Websterin mukaan se, että niistä kumpikaan ei ole älyllinen, vaan nimenomaan emotionaalinen väline. Dokumenttielokuva saattaa esittää kokonaisen joukon faktoja loogisen väitteensä tueksi, mutta tästä väiteketjusta muodostuu katsojalle kyseisen elokuvan tarina. Elokuvan luonteesta johtuen katsoja edelleen prosessoi näkemäänsä ja kuulemaansa nimenomaan tunteiden eikä järjen kautta. (Webster 1998, 161–162.) Tätä voisi kritisoida siltä osin, että jokainen katsoja prosessoi näkemäänsä peilaamalla sitä omiin aiempiin kokemuksiinsa. Katsomiskokemus on aina subjektiivinen, joten ennalta käsin ei voida määrittää, miten katsoja näkemäänsä prosessoi. Esimerkiksi kirurgi prosessoi todennäköisesti eri tavoin vaikkapa dokumentissa näytettävää sydänleikkauskohtausta kuin niin sanotusti tavallinen, asiasta ennalta juuri tietämätön katsoja.

Dokumenttielokuva tästä huolimatta pyrkii emotionaaliseen katsomiskokemukseen ja siinä piilee Websterin näkemyksen mukaan sen voima. Hänestä dokumenttielokuva antaa katsojalle mahdollisuuden ymmärtää aiheitaan kokemalla emotionaalisesti jonkun toisen ihmisen maailman. Jäsennellyille faktoille rakentuva dokumentti jättää sen sijaan huomiotta elokuvan omimman luonteen emotionaalisenä välineenä, eikä sellaista voi Websterin mielestä elokuvaksi luokitella. (Webster 1998, 163.) Keskeistä dokumenttielokuvassa on Aaltosen mukaan, että se lähtee todellisuudesta, mutta on samanaikaisesti luovaa ilmaisua (Aaltonen 2011, 15). Puhtaaseen journalismiin kuuluva informaation ja kommunikation vaatimus on siten Cederströmin mielestä dokumenttaariselle elokuvalle sisäisesti vierasta. Informaatio on dokumenttielokuvassa siten suhteellisempaa ja subjektiivisemmin tulkittua kuin tiedon välityksessä (Cederström 2003, 98.) Dokumenttielokuva ei voi kuitenkaan täysin irtisanoutua journalismista, mikä näkyy jo aiheen taustoittamisessa.

Dokumentin tekijän olisi Websterin mukaan tiedettävä aiheestaan, päähenkilöistään ja tekeillä olevasta elokuvasta niin paljon kuin mahdollista. Tekijän pitäisi muodostaa näkemys aiheen totuudesta ja siitä, mitä hän toivoo elokuvan viime

kädessä sanovan, ennen kuin kuvauksia on edes aloitettu. (Webster 1998, 158.)

### 2.3 Tv-dokumentin määrittely

Päinvastoin kuin dokumenttielokuva, tv-dokumentti on lähes poikkeuksetta journalistinen tuote (Saksala 2008, 68). Teoksessa *Uusi mediasanasto* Heikki Kuutti määrittelee, että journalismi välittää totuudenmukaista ja olennaista tietoa, johon kuuluu olennaisena yhteiskunnan kriittinen tarkkailu ja yhteiskunnallisen vallankäytön valvonta. Journalismi pyrkii maailmaa tarkkailemalla mahdollisimman hyvään todellisuuden kuvaukseen. (Kuutti 2006, 73.) Saksalasta journalismi on prosessi, jossa tieto muuttuu ymmärrykseksi miksi-kysymyksen kautta. Journalisti joutuu aina tasapainottelemaan tiedon oikeellisuuden ja objektiivisuuden kanssa. (Saksala 2008, 68.) Objektiivisuuden käsite on kuitenkin ongelmallinen. Esimerkiksi Saksala myöntää tämän päivän toimitusten kiireen verottavan objektiivisuutta, kun toimittajilla ei välttämättä ole riittävästi aikaa kriittisen ajatteluun (emt.). Silander korostaa, että kaikki ratkaisut, joita journalismissa ja siten myös tv-dokumenteissa tehdään, vaikuttavat journalistisilta, mutta ovat kuitenkin subjektiivisia. Toimittaja tekee subjektiivisia päätöksiä aina aihevalinnasta ja jokaisesta haastateltavasta ja leikkauksesta lähtien. Täysin puolueetonta ja objektiivista journalismia on siten Silanderin mukaan mahdotonta tehdä. (Silander 13.10.2011, henkilökohtainen tiedonanto.)

Objektiivisuutta luo tv-dokumentissa kuitenkin se, että esimerkiksi ohjelman aiheen ja näkökulman valinta, ohjelma kokonaisuudessaan syntyy monen ihmisen valintoina ja päätöksinä. Lisäksi dokumentin suunnittelussa katsojan näkökulma on keskeisessä asemassa. (Saksala 2008, 68 – 69.) Tv-dokumentissa keskeistä on siis tiedonvälitys. Sen tehtävänä on välittää yleisölle nimenomaan todellisuuteen pohjaavaa informaatiota. Saksala näkee, että itselleen tekeminen

on peruslähtökohta taiteessa, mutta julkisen palvelun yhtiön on rakennettava ohjelmistoja koko kansalle (Saksala 2008, 72). Saksala tarkoittaa julkisen palvelun yhtiöllä Yleisradiota (Yle), jossa hän itsekkin työskentelee tuottajana. Yle on lähes ainoa kanava kotimaiselle tv-dokumentille (emt., 11). Tästä esimerkkinä on Saksalan vuonna 2008 tekemä läpileikkaus eri televisiokanavien dokumenttiohjelmistoon. Hänen tulostensa yhteenvedosta käy ilmi, etteivät tuolloin Yleä lukuun ottamatta televisiokanavat esittäneet kotimaisia dokumentteja. (emt., 25 – 29.) Tähän saattaa olla yhtenä syynä se, että Ylellä on puolueettoman tiedon välittämisen lisäksi sivistyksellinen tehtävä (Saksala, 2008, 33). Yhteiskunnallisen keskustelun syventämistä ja huolella toimitettua dokumenttituotantoa peräänkuulutetaankin Saksalan mukaan eri ohjelma-alueilla samaan aikaan, kun dokumenttiohjelmien toimittajajoukko on lyhyessä ajassa huvennut kymmeneen (emt., 25). Tässä tulevat ilmi tv-dokumenttien resurssit ja niiden vähyys. Ne ovat keskeisiä asioita, jotka määrittävät tv-dokumentin ilmaisukeinoja ja sisältöä. Pohdin niitä suhteessa dokumenttielokuvan resursseihin tarkemmin seuraavassa luvussa.

Huomionarvoista tv-dokumentissa on juuri se, kenelle ohjelmaa tehdään. Tämä tulee esiin myös Saksalan kuvauksissa. Koska tv-dokumentteja tehdään hänen mukaansa koko kansalle, ei dokumentin totuus voi olla vain tekijän totuus, kuten dokumenttielokuvassa, vaan sen totuuden on oltava laajempi, yleisempi. Lisäksi tv-dokumentin ja varsinkin sen sisällön ja kerronnan suunnitteluun osallistuu useampi ihminen kuin dokumenttielokuvassa, jossa dokumentti on nimenomaan tekijänsä teos. Myös näin tv-dokumentin totuudesta voi tulla laajempi, objektiivisempi kuin dokumenttielokuvan. Tämä voi tapahtua kuitenkin vain sillä varauksella, että tuotantoryhmän jäsenet edustavat erilaisia näkökantoja. Jos jokainen sisällön ja kerronnan suunnitteluun osallistuva henkilö katsoo asiaa samalla tavoin, ei objektiivisuus välttämättä laajene. Tällöin esimerkiksi aiheen käsittelytapaa ei välttämättä kyseenalaistettaisi, vaikka sille voisi olla dokumentin objektiivisuuden kannalta tarvetta.

Keino, jolla puolueettomuutta tv-dokumentissa haetaan, on sama asia, jonka Mattila määrittelee sanomalehtijournalismille ominaiseksi. Hän on ohjannut Sa-

takunnan ammattikorkeakoulun opiskelijoita journalistisessa kirjoittamisessa ja kirjoittanut teoksen *Reportaasia laatimaan*. Mattilasta journalistisessa tekstissä ja erityisesti uutisessa asia on etusijalla ja kirjoittaja pysyttelee pääsääntöisesti taustalla. Toimittajan tulisi kuvata asiaa objektiivisesti, omat näkemykset unoh-  
taen. (Mattila 2006, 9 ja 13.) Tässä piilee yksi perusongelma henkilökohtaisen dokumentin valintaan tv-dokumentin tyylilajiksi, mitä työssäni pohdin. Journalis-  
tisessa tuotoksessa asian tulisi olla etusijalla ja tekijän sen taustalla. Kuinka tekijä siis voi nostaa itsensä dokumentin kohteeksi? Pureudun tähän ristiriitaan tarkemmin luvussa neljä.

Journalistisessa tv-dokumentissa tekijä voi toimia toimittajana, ohjaajana ja kä-  
sikirjoittajana. Vaikka kokonaisvastuu olisi tuottajalla, ohjelma on Saksalan mu-  
kaan siten aina toimittajan persoonallinen luomus. (Saksala, 2008 49 – 50.)  
Tämä korostaa myös tv-dokumentin subjektiivista päätöksentekoa samoin kuin  
Webster aiemmin korosti dokumenttielokuvan kohdalla (Webster 1998, 156).  
Tv-dokumentti ei dokumenttielokuvan tavoin synny ilman tekijän henkilökohtai-  
sia valintoja, jotka vaikuttavat dokumentin sisältöön ja ulkoasuun.

Saksalasta dokumentin tekijä aina väistämättä kontrolloi ja muovaa todellisuutta  
ja siten myös fiktiivisyyden aste dokumenteissa vaihtelee. Toimittaja tekee va-  
lintoja lähtien jo siitä, mitä, missä ja millä hetkellä kuvataan. (Saksala 2008,  
161.) Saksala kuitenkin korostaa, että tekijän valintojen lisäksi tv-dokumentin  
teossa keskeisiä ovat kullakin hetkellä käytössä olevat resurssit. Niillä on vaiku-  
tusta aina väistämättä siihen, kuinka paljon tekijällä on mahdollisuuksia tai pi-  
kemminkin aikaa rakentaa persoonallista dokumenttia. Jos resursseja on käy-  
tettävissä tarpeeksi, voi tv-dokumentti olla ilmaisultaan hyvin luovaa, varsinkin  
kuvitukseltaan. (Elina Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Saksala  
teokseensa, *Asiaa ruudussa – tv-dokumentin anatomia*, haastattelevalle  
tuottaja Marjaana Mykkäselle tv-dokumentti on dokumenttielokuvan kaltainen  
teos, jonka ensisijaisesti täytyy pystyä vangitsemaan huomio (Saksala 2008,  
18–19). Tv-dokumentissa keskeistä on informaation välittämisen lisäksi tunteen  
välitys. Kuten dokumenttielokuvan, myös tv-dokumentin katsoja kokee Saksalan

mukaan empatiaa tai ymmärrystä roolihenkilöä tai haastateltavaa kohtaan ja jakaa toisen ihmisen näkökulman (Saksala 2008, 155). Sanoma, informaatio rakennetaan tv-dokumentissa tunnepitoiseksi tarinaksi, josta katsoja voi löytää kosketuspintaa myös omaan elämäänsä.

Tunteelle ja tiedolle pitää kuitenkin rakentaa kerronnassa tasapainoinen suhde, kuten dokumenttiohjaaja Elina Hirvonen painottaa Saksalan teoksessa *Asiaa ruudussa – tv-dokumentin anatomia* (Saksala 2008, 91).

Hyvään asiaohjelmaan, kuten elokuvaankin, tarvitaan tutuiksi tehdyt päähenkilöt ja tunteita, tarina ja mielikuvitusta, jotta asia menee perille. Asiaohjelma ei voi kuitenkaan perustua mielikuvitukseen vaan tarvitaan tietoa, kysymyksiä, tietojen yhdistelyä, analysointia ja lopuksi vielä tietoa.

(emt., 91–92.)

Elina Saksalasta tv-dokumentin, luonteeseen kuuluu keskeisesti juuri se, että katsoja pystyy erottamaan fiktion ja faktan (Saksala 2008, 161). Myös Lanas Cavada määrittelee pro gradu -työssään, että puhtaasta fiktioista tv-dokumentin erottaa se, että dokumentin esittämä todellisuus ei voi olla avoimessa ristiriidassa historiallisten tosiasioiden kanssa (Lanas Cavada 1994, 16). Sama sääntö pätee myös dokumenttielokuvaan, kuten edellisessä kappaleessa tuli ilmi. Tv-dokumenttissakin tarinan ja sen väittämien on pohjattava faktaan, vaikka esimerkiksi kuvakerronta voi siinäkin olla hyvin elokuvamaista.

## 2.4 Dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin välisestä erosta

Rajanveto asiaohjelmien, reportaasien ja dokumenttien välillä on Saksalan mielestä todella häilyvää. Myös näistä käytettävä terminologia vaihtelee puhujasta riippuen. (Saksala 2008, 13.) Arto Halosen mielestä on selvää, että tv-

dokumentti ja dokumenttielokuva voivat mennä sekaisin, mutta se on alettu hyväksyä vasta tänä päivänä (Halonen 4.1.2011, henkilökohtainen tiedonanto).

Dokumenttielokuva on Cederströmin mukaan toisaalta saanut vaikutteita journalismista ja toisaalta vaikuttanut televisiojournalismiin (Cederström 2003, 96). Elina Saksalan näkee, että television kerrontakeinojen ja teknisten mahdollisuuksien laajentuessa myös luovien dokumenttien, tv-dokumenttien ja reportaasien rajapinnat hälvenevät ja siirtyilevät (Saksala 2008, 18). Anu Nousiainen määrittelee reportaasin journalistisen ilmaisun tyypiksi, jonka tarkoitus, kuten dokumentinkin, on kuvata todellisuutta (Nousiainen 1998, 118). Heli Mattilan mielestä reportaasille sallitaan enemmän kuvailua ja jopa henkilökohtaisempaa otetta kuin uutiselle (Mattila 2006, 15).

Rajanvedot yksittäisen dokumenttielokuvan ja yksittäisen tv-dokumentin välillä ovat myös Aaltosen mukaan veteen piirrettyjä viivoja. Hyvä tv-dokumentti voi hänen näkemyksensä mukaan olla parempi ja puhuttelevampi kuin huono dokumenttielokuva. (Aaltonen 2011, 21.) Samoin ajattelee Arto Halonen. Myös hänestä tv-dokumentti voi olla taiteellisesti ja laadullisesti teatterielokuvia parempi. (Halonen 4.1.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Vaikka esitän tässä kappaleessa suuntaviivoja, joiden pohjalta voi hahmotella tv-dokumentin ja dokumenttielokuvan välistä eroa, ei niiden pohjalta voi muodostaa pitävää totuutta, joka pätsisi jokaiseen yksittäiseen dokumenttiin.

Erilaisia eroja ja määritelmiä voidaan Saksalan näkemyksen mukaan löytää kuitenkin helposti, kuten että tv-dokumentissa käytetään spiikkiä, dokumentissa kertojaa. Hänen mukaansa eri asia kuitenkin on, mitä tarkoitusta tällaiset määritelmät palvelevat ja ovatko ne koskaan vedenpitäviä. (Saksala 2008, 18.) Spiikin tyyli ja sisältö ovat Saksalan haastatteleman tuottaja Marjaana Mykkäsen mukaan ratkaisevia tekijöitä, jos halutaan määritellä, onko kyseessä television asiaohjelma vai luova dokumentti. Tv-dokumenteissa spiikkiä käytetään Mykkäsen mukaan runsaasti, mutta mitä asiapitoisempiin ohjelmiin mennään, sitä enemmän spiikkiä on. (Saksala, 2008, 127). Myös Ylen dokumenttiohjelmien vastaava tuottaja Pentti Väliahdet näkee, ettei esimerkiksi reportaasia ja doku-

menttia voi spiikata samalla tavalla. Syynä on hänen mukaansa se, että ihminen sisäistää eri tavalla toimittajan asiasisältöisen, persoonattoman spiikin kuin sellaisen kertojan äänen, jolla on tunnesuhde ohjelman teemaan tai aiheeseen. (Saksala 2008, 126.) Sekä tv-dokumenttien että dokumenttielokuvien puolella on kuitenkin teoksia, joissa ei käytetä spiikkiä lainkaan. Sillä, millä tavoin dokumentti on spiikattu, tai onko lainkaan, ei mielestäni voi tehdä eroa tv-dokumentin ja dokumenttielokuvan välille. Sen sijaan tätä voisi käyttää yhtenä kriteerinä, kun pyritään erottamaan toisistaan dokumentit ja asiaohjelmat, kuten juuri reportaasit, toisistaan, mitä pohdin seuraavassa kappaleessa vielä tarkemmin.

Saksala haastatteli teokseensa, *Asiaa ruudussa –tv-dokumentin anatomia*, lukuisia tekijöitä ja tuottajia, joilla on kokemusta erityyppisistä dokumentaarisista tv-tuotannoista. Hän on koonnut haastateltavien dokumentista käyttämät useat termit yhteen taulukkoon yhdessä alan kirjallisuudesta löytämiensä termien kanssa. Hän on esimerkiksi lokeroinut eri laatikkoihin termit ”yhteiskunnallinen dokumentti” ja ”journalistinen dokumentti”. Saksala kuitenkin näkee, että esimerkiksi yhteiskunnallisen dokumentin kanssa samassa lokerossa olevat luonto- ja tiededokumentit voivat olla niin tv-dokumentteja kuin elokuviakin. (Saksala 2008, 11 ja 13 - 14.) Tulkitsen tämän niin, että hänen luomansa taulukko on apuväline hahmottamaan haastatteluissa ja kirjallisuudessa esiin tulleita lukuisia dokumentin termejä, eikä niinkään varsinainen jaottelu, jonka mukaan esimerkiksi yhteiskunnallinen dokumentti olisi eri asia kuin journalistinen dokumentti. Tai että toinen olisi dokumenttielokuva, toinen ei. Taulukon termipaljous kertoo mielestäni olennaisesti siitä, että myös tv-dokumentille on ennättänyt syntyä runsaasti erilaisia alalajeja.

Myös Lanas Cavadan mielestä tv-dokumentti on lajityyppi-ilmaisultaan väljä. Tv-dokumentti voi olla hänen mukaansa korostetun dokumentaarista (tv:n reportaasidokumentti), esteettistä (tv:n elokuvadokumentti) tai jotakin tältä väliltä (journalistinen tv-dokumentti). (Lanas Cavada 1994, 16.) Tv-dokumentin määrittelyä ei siis voi tehdä tämänkään vuoksi liian yksioikoisesti, sillä lajista riippuu



esimerkiksi se, miten taiteellinen luomus dokumentti on tai edes voi olla. Tämä taas hankaloittaa eron tekemistä dokumenttielokuvaan.

Jouko Aaltosen mukaan niin dokumenttielokuva kuin journalismikin ovat alkaneet rikkoa niin sanotusti perinteisiä rajojaan ja tämän myötä genret ovat menneet sekaisin. Hän kysyy, miksi esimerkiksi Hannu Karpon tuotokset ovat journalismia, mutta Michael Mooren eivät. Tämä vertaus on esimerkki siitä, ettei eroa voi tehdä pelkkien tyylikeinojen perusteella. (Aaltonen 5.8.2010, henkilökohtainen tiedonanto.) Moore on tehnyt useita toimittajavetoisia dokumenttielokuvia, joissa ruoditaan amerikkalaisen yhteiskunnan epäkohtia, jotka usein kytkeytyvät politiikkaan ja liike-elämään. Hän on teoksissaan näkyvästi esillä kyseenalaistajana.

Mooren teosten dokumentaarisuutta pohtii myös Elina Saksala. Hänen mukaansa Mooren dokumentit haastavat perinteiset elokuvalliset rajat, sillä niiden painopiste on visuaalisen elokuvamaisen kerronnan sijaan rakennettu sisällölle ja tarkalle sisällölliselle näkökulmalle, jopa provosoinnille. Levityskanavan kautta tarkasteltuna Mooren teokset ovat elokuvia, koska ne ovat elokuvateatterilevitteisiä. Mooren teokset eivät kuitenkaan ole Saksalan mielestä perinteisessä merkityksessä dokumenttielokuvia, vaan tyyliltään lähempänä journalistisia tv-dokumentteja. (Saksala 2008, 20–21.)

Kuten Mooren dokumenttien, myös muiden dokumenttien kohdalla levityskanava on yksi keino määritellä, milloin kyseessä on dokumenttielokuva tai tv-dokumentti. Elokuvateattereihin ensiesitykseen menevät dokumentit määritellään dokumenttielokuviksi. Tämä jaottelu on ongelmallista kuitenkin sen kannalta, että nykyään tehdään myös dokumenttielokuvia, jotka eivät välttämättä päädy teatterilevitykseen, vaan menevät suoraan esitettäväksi televisioon.

Dokumenttielokuvia esitetään televisiossa, mutta sitä vastoin elokuvateattereihin ei juuri viedä tv-dokumentteja. Poikkeuksia toki löytyy. DOC Point, Kettupäivät ja

Tampereen elokuvajuhlat ovat tärkeitä alan kohtaamispaikkoja, mutta niissäkin katsojia on enimmillään vain joitakin satoja.

(Saksala 2008, 16.)

Lisäksi, kuten Mooren dokumenttien kohdalla todettiin, se että dokumentti menee esitettäväksi elokuvateatteriin, ei takaa, että se täyttäisi niin sanotut perinteisen dokumenttielokuvan määritelmät.

Eroa tv-dokumentin ja dokumenttielokuvan välille voi hahmotella informatiivisuuden asteen perusteella. Reportaasi ja tv-dokumentti ovat Aaltosen mukaan asiakeskeisempiä kuin luova dokumenttielokuva (Aaltonen 2011, 21).

Lähtökohta on tavallisesti journalistinen. Kyse on tiedonvälityksestä, kun taas luovassa dokumenttielokuvassa paino on elämyksen, kokemuksen ja sitä kautta ymmärryksen syntymisessä.

(emt.)

Tämä jaottelu on mielestäni kuitenkin jossain määrin veteen piirretty jo siksi, että myös tieto ja siten journalismi voivat olla elämyksellisiä, kuten esimerkiksi Saksala painottaa (Saksala 2008, 19). Vuoden 2011 kesällä julkaistiin esimerkiksi Turun Sanomien internet-sivuilla uutinen otsikolla, *Yksinäisyys ajaa monen ihmisen itsemurhaan*. Artikkelin käsitteli sitä, että Suomessa lähes joka toinen päivä yli 65-vuotias tekee itsemurhan. (Turun Sanomat 2011.) Tämä vetosi ainakin olettamani mukaan usean ihmisen tunteisiin ensiksi jo uutisen shokkivon vuoksi, mutta toiseksi myös siksi, että jokaisella suomalaisella on tai on ollut vanhemmat ja isovanhemmat. Jotkin aiheet siis voivat olettamukseni mukaan vedota jo asian läheisyyden vuoksi tunteisiin.

Keskeistä on myös se, miten asian esittää. Esimerkkinä tunteisiin vetoavasta tv-dokumentista on Nina Stenrosin tv-dokumentti *Pakomatka anoreksiasta*, joka seuraa syömishäiriöstä kärsivän päähenkilön elämää. Tarinankerronta rakentuu

tv-dokumentissa henkilön toiminnalle, jolla tuodaan esille sairauden vaikutus hänen elämäänsä. Lähtökohtaisesti jo se, että katsoja pääsee seuraamaan läheltä vaikeasta sairaudesta kärsivän ihmisen elämää, tuo dokumenttiin tunnetta. Tämän tv-dokumentin asian olisi voinut pukea myös toisin: esimerkiksi toimittajan spiikkaamana dokumentin tunnearvo olisi voinut olla toinen. Keskeistä tv-dokumentin ja dokumenttielokuvan välisen eron määrittelyssä ei välttämättä ole vain elämyksellisyys, vaan se, mitä keinoja ne voivat elämyksellisyyden luomisessa käyttää.

Pentti Väliahdet tähdentää Saksalan teoksessa *Asiaa ruudussa - tv-dokumentin anatomia*, että ranskalaisen elokuva-arvostelija ja -esseisti André Bazinin mukaan taiteen tarkoitus ei ole vain toistaa todellisuutta vaan ylittää se. Dokumenttielokuva noudattelee Väliahdetin mukaan juuri tätä määritelmää. (Saksala 2008, 19.)

Sen sijaan journalistisen tai yhteiskunnallisen tv-dokumentin totuudellisen ehto on ylittämätön. On oltava eettisesti hyvin tarkka siitä, kuinka paljon dokumentin sisällä voi luoda. Taiteen määritelmä ei siis päde journalistiseen dokumenttiin, sillä siinä emme voi ylittää todellisuutta.

(emt.)

Dokumenttielokuva on myös Saksalan mielestä taiteellinen luomus, jossa tekijän persoonallinen ilmaisu on etusijalla. Se on eräs taiteenmuoto, kun taas tv-dokumentti on aina sisältölähtöinen ja sen tarkoituksena on nimen omaan tiedon välittäminen. (Saksala 2008, 18.) Tämä on tärkeä kriteeri, jolla erottelen tv-dokumentin ja dokumenttielokuvan toisistaan. Se pohjautuu siihen tosiasiaan, että dokumenttielokuva on aina tekijänsä totuus. Tv-dokumentilla on sen sijaan eri tehtävä. Se on aina pohjimmiltaan ainakin jossain määrin journalistinen, mikä asettaa omat raaminsa tv-dokumentin sisällölle. Journalismilla on taasen aina samat velvoitteet, kuten totuuden ja oleellisen tiedon välitys yleisöä kohtaan välineestä riippumatta (Kuutti 2006, 73).

Dokumenttielokuvia ohjanneen ja tuottaneen Jarmo Jääskeläisen mielestä dokumentaarisuus syntyy kuvakerronnan laadusta (Saksala 2008, 130).

Jos kuvitus on (haastatteluihin perustuvan) asian päälle liimattuja kuvia, kyse on kuvitetusta luennosta tai reportaasista. Jos taas lähtökohtana on kertoa asia joko yhtenäisen kuvallisen tarinan tai sisäkkäisten, toisiinsa suhteessa olevien kuvallisten tarinoiden kautta, puhutaan tv-dokumentista. Luova dokumentti sen sijaan on Jääskeläisen mukaan yhtenäinen kuvallinen kertomus ihmisistä tai jostain ilmiöstä tai tapahtumasta.

(emt.)

Saksalan mielestä tv-dokumenttikin voi joiltakin osin ja riittävien resurssien avulla lähestyä taidetta. Ongelmana kuitenkin on hänen mukaansa se, että tv-dokumentissa resursseja on käytettävissä paljon vähemmän kuin dokumenttielokuvassa. Tv-dokumenttien teossa on tänä päivänä todellisuutta se, että ne joudutaan tekemään hyvin tiukalla aikataululla, jolloin tekijäkään ei ehdi välttämättä antaa dokumentille kaikkea sitä, mitä hänellä olisi annettavana. (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Aaltonen mukaan tämä johtuu siitä, että tv-dokumentit ovat usein tv-yhtiön rahoittamia, kun taas dokumenttielokuvien rahoitus tulee usealta taholta, joista yksi tärkeimmistä on elokuvataidetta tukeva Suomen elokuvasäätiö (Aaltonen 2011, 21). Pelkästään kuvituksen tai kerronnan eli tyylikeinojen saralla eroa tv-dokumentin ja dokumenttielokuvan välille ei näiden argumenttien mukaan voi tehdä, mutta tuotannolliset tosiasiat, jotka näihin vaikuttavat, ovat keskeisiä näiden kahden lajin välisen kuilun nakertajia.

Näen tv-dokumentin ja dokumenttielokuvan eron olevan sekä journalistinen että tuotannollinen. Tv-dokumentin alkukimmoke on eri kuin dokumenttielokuvassa, se syntyy useimmiten tilauksena, jolloin sen lähtökohta on automaattisesti journalistisempi kuin dokumenttielokuvassa, jossa useimmiten aihe lähtee siitä, että se on nimenomaan tekijälle itselleen merkittävä. Tv-dokumentissa aihe tulee usein valmiina tilauksen yhteydessä, vaikka joskus aihe voi lähteä ehdotuksena myös tekijältä (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto). Dokumenttielo-

kuvassa dokumentin totuus on tekijän oma totuus, kun taas tv-dokumentin totuus on laajempi kuin pelkästään tekijän. Tämä johtuu jo siitä, että tv-dokumentin suunnitteluun osallistuu useampi henkilö kuin dokumenttielokuvassa, joka on nimenomaan ohjaajansa näkemys käsiteltävänä olevasta aiheesta.

Tuotannollinen ero koostuu siitä, että tv-dokumenteilla on käytettävänä erilaiset resurssit kuin dokumenttielokuvalla. Resurssit vaikuttavat keskeisesti dokumenttiin aina ennakosuunnittelusta kuvaukseen ja leikkaukseen, koska ne määräävät jo sen, kuinka monta päivää tekijällä on käytettävissään dokumentin tekemiseen. Tarkastelen myöhemmin näitä eroja peilaamalla niitä vielä tv-dokumenttien ja dokumenttielokuvien henkilökohtaisuuteen.

## 2.5 Erot muihin lähellä oleviin videolajeihin

Tv-dokumentin ja dokumenttielokuvan välisen eron määrittelyn vaikeudesta kertoo myös se, että erot muihin videolajeihin, aina uutisiin saakka, ovat alkaneet kaventua. Tämä kiteytyy varmasti siihen Aaltosen huomioon, että viime vuosina dokumenttielokuva ja journalismi ovat alkaneet rikkoa rajojaan (Aaltonen 5.8.2010, henkilökohtainen tiedonanto). Esimerkiksi uutisen voitaisiin nähdä olevan puhtaasti informatiivisen luonteensa vuoksi kauimpana dokumentista, joka tavoittelee myös tunnefaktaa.

Toimittaja Simo Sipola kuitenkin nimeää uutisjournalismin yhä voimakkaammin esiin nousseiksi trendeiksi tarinoiden kertomisen ja henkilöitymisen. Hänen määritelmänsä mukaan henkilöityminen tarkoittaa sitä, että jutun asiasisältö pelkistetään yhden tai useamman henkilön ympärille ja usein vielä henkilöiden väliseksi ristiriidaksi. Uutiselle annetaan siis kasvot, joihin katsoja voi samastua. (Sipola 1998, 92–93.) Uutisissa haetaan nykyään myös emotionaalisuutta, joka vetoaisi katsojaan. Tämä voi osittain liittyä uutisten paljouteen, joka tänä päivänä on varsinkin internetin takia valtava. Johanna Vehkoo tarkentaa, ettei medialla ole mahdollisuutta kilpailla määrässä verkon tietopaljouden kanssa,

vaan erottautuminen tulee tehdä laadussa (Vehkoo 2011, 13). Katsoja yritetään pysäyttää uutisen äärelle.

Erona henkilökohtaisiin dokumentteihin on kuitenkin se, että uutisessa ei puhu tekijä, vaan joku toinen taho. Vaikka uutiseen haetaan tunnetta, se haetaan ulkopuolisen, neutraalin tahon kautta. Sipola näkee uutisjournalismin henkilöitymisessä kolme ongelmaa. Ensimmäinen problematiikka liittyy siihen, että henkilöiminen köyhdyttää uutisen sisältöä. Se, kuka tai ketkä sanovat, tulee tärkeämmäksi kuin se, mitä sanotaan. Toinen ongelma liittyy siihen, että henkilöiminen myös herkästi leimaa ihmisiä. Esimerkiksi huijarin mainetta ei helposti myöhemmin pyyhitä pois. Kolmas ongelma on henkilöimisen mukanaan tuoma viihteellistyminen juuri leimaamisen, mutta myös yksinkertaistamisen kautta. (Sipola 1998, 94.)

Sipolan huomio uutisen sisällön köyhtymisestä tuo uutisen lähemmäksi dokumenttielokuvaa, sillä journalismin perusluonteena on nähty olevan tiedonvälitys, kun taas dokumentti pyrkii vetoamaan tunteisiin. Toisaalta niin sanottu uusi, eli tämän päivän ja tulevaisuuden, journalisti on Vehkoon mukaan tiedonvälityksen lisäksi myös muun muassa merkitysten etsijä ja taustoittaja (Vehkoo 2011, 183). Tietyllä tavoin tämä on juuri tarinankerrontaa. Se on sen kertomista, mistä kaikki alkoi ja mihin se tulee viemään. Se ei kerro niinkään vain sitä, missä ollaan nyt. Se on ymmärryksen lisäämistä toimittajan kriittisen ajattelun kautta, kuten Vehkoo korostaa (Vehkoo 2011, 214).

Journalismin muodoista lähimpänä dokumenttia on reportaasi. Esimerkiksi toimittaja Anu Nousiainen määrittelee reportaasin journalismin lajiksi, joka on kuitenkin sukua dokumentille. Kuten dokumentinkin, myös reportaasin tarkoitus on hänen mukaansa kuvata todellisuutta. (Nousiainen 1998, 117–118.) Vaikka Nousiainen puhuu nimenomaan lehtireportaasista, on hänen huomioillaan paljon yhtäläisyyksiä myös tv-reportaaseihin.

Elina Saksalan näkemyksen mukaan useimmat asiaohjelmien tekijät, niin dokumentaaristen reportaasien kuin opetusohjelmienkin, näkevät tuotannossaan paljolti yhtäläisyyksiä dokumentteihin (Saksala 2008, 19).

Lähtökohtana ei ole kuvitettu spiikki, vaan asioiden näyttäminen ja tulkitseminen. (...) Erilaisten asioiden rinnastaminen tarjoaa katsojalle oivalluksia, ja dokumentaarisen kerronnan keinot luovat uutta ymmärrystä. Dokumentaarisisessa asiaohjelmassa on kuitenkin enemmän tilaa tilastoille ja julkilausumille kuin tv-dokumenteissa tai dokumenttielokuvissa, joissa pääosassa ovat pikemminkin hiljainen tieto ja ihmisten tunnelatautuneet pohdinnat.

(emt.)

Anu Nousiainen peräänkuuluttaa hyvässä reportaasissa sekä tietoa että elämyksellisyyttä. Elämyksellisyys toimii myös yleisön apukeinona tiedon omaksumisessa, kun faktaa on tarjolla enemmän kuin ihmiset ehtivät sisäistää. (Nousiainen 1998 118.) Tämä tukee spekulatiota, joka pohti uutisen tämän päivän tavoitetta tarjota yleisölle samaistumisen kohteita. Emotionaalisuuden sekaan piilotetaan informaatiota, mutta jääkö katsojalle enää jutun informaatio mieleen jutun tunnetulvan seasta tai tulkitseeko katsoja informaatiota ehkä väärin. Anu Nousiainenkin lukee reportaasin heikkoudeksi sen, että se on luonteeltaan kuvaavaa, eikä useimmiten niin kovinkaan analysoivaa (Nousiainen 1998, 119).

Reportaasissa puhuu Nousiaisen mukaan aina tekijä toisin kuin uutisessa, jossa on äänessä ennemminkin koko journalistinen kulttuuri kirjoittamattomine sääntöineen (Nousiainen 1998, 130–131).

Kaikki journalismi ja varsinkin reportaasijournalismi on subjektiivista tiedon hankintaa ja käsittelyä. Jokaisen lehtijutun ja televisio- ja radio-ohjelman takana on aina tekijä, joka suodattaa ja valikoi. (...) Reportaasissa on aina kertojan ääni, minä, vaikka se useimmiten kertoo muista ja muiden elämästä.

(emt, 131.)

Subjektiivisuus on keskeinen asia, joka tuo reportaasin lähelle dokumenttia. Miten voidaan vetää viiva siihen, milloin puhutaan dokumentista ja milloin reportaasista, varsinkin jos myös reportaasi sallii tekijän omat ajatukset ja kokemukset, hänen henkilökohtaisen näkemyksensä? Samoin molemmat kuitenkin pohjimmiltaan pyrkivät kuvaamaan todellista maailmaa, mikä on keskeinen asia, joka erottaa dokumentin fiktiosta. Ero voi löytyä siitä Nousiaisen huomiosta, että reportaasi toimii parhaiten selostaessaan tapahtumia ja kuvatessaan ympäröivää maailmaa ja sen ihmisiä (Nousiainen 1998, 119). Myös dokumentti pyrkii kuvaamaan maailmaa, mutta nimenomaan kuvaamaan, ei selostamaan. Jouko Aaltonen painottaa, että journalismissa keskiössä on aina tiedonvälitys, mutta dokumentti pyrkii tiedon lisäksi aina välittämään myös tunnetta (Aaltonen 5.8.2010, henkilökohtainen tiedonanto). Vaikka reportaasin rakenne ajoittain jäljittelee fiktioelokuvaa (Nousiainen 1998, 125), se kuitenkin kuvaa todellisuutta, eikä ole sama kuin fiktio.

Samaa mieltä on Saksala. Hän painottaa, että tv-reportaaseissa haetaan vastauksia ja nimenomaan kovaa faktaa asiantuntijoilta, kun taas tv-dokumentti etsii näiden valmiiden vastausten lisäksi myös toista tiedon tasoa, tunnefaktaa. Dokumentin etsimä tunnefakta on teemallista, kuten yksinäisyys ja kodin tärkeys. (Saksala 2008, 22.) Ajankohtaisreportaasiin saattaa riittää informaatio, mutta tv-dokumentin tulisi välittää kokemuksellista tietoa tai elämänviisautta, jota ei välttämättä edes verbalisoida (Saksala 2008, 23). Dokumentti siis näyttää, reportaasi kertoo. Dokumentti voi häivyttää tekijän kokonaan pois, vaikka lopputulokseen vaikuttavatkin tekijän subjektiiviset valinnat, mutta reportaasissa on aina läsnä toimittaja, jonka havaintojen kautta maailmasta kerrotaan. Tässä mielessä reportaasi ei voi viedä katsojaa niin lähelle päähenkilöä kuin dokumentti, koska katsojan ja päähenkilön välissä on aina toimittaja. Tältä kannalta katsottuna dokumentin tunnefakta on jossain määrin vahvempaa kuin reportaasin.



## 2.6 Mikä tekee dokumentista henkilökohtaisen?

Klassinen dokumenttielokuva on neutraali, eikä korosta tekijyyttä (Aaltonen 5.8.2010, henkilökohtainen tiedonanto). Aaltonen näkee henkilökohtaisen dokumenttielokuvan kuitenkin genreytyneen omaksi, myös suomalaisen dokumenttielokuvan lajityypiksi (Aaltonen 2006, 49 ja 72). Käytän tässä opinnäytetyössä termiä henkilökohtainen dokumentti, vaikka tästä dokumentin tyylilajista käytetään myös termiä subjektiivinen dokumentti.

Termiä subjektiivinen elokuva on Aaltosen mukaan kritisoitu siitä, että kaikki elokuva on joka tapauksessa subjektiivista. Loogisesti termi väittää, että olisi olemassa myös objektiivista elokuvaa (Aaltonen 2006, 75). Vaikka John Webster käyttääkin termiä subjektiivinen dokumentti, hän kuitenkin korostaa, että dokumenttielokuva ei voi olla ikinä objektiivinen, sillä jo jokainen kamerakulma ja objektin valinta on subjektiivinen elokuvan sisältöön vaikuttava päätös (Webster 1998, 155 ja 157). Tässä mielessä dokumentti on aina henkilökohtainen, samalla tavoin kuin reportaasi.

Henkilökohtaisuutta on Saksalan mielestä jo se, että katsoja pystyy tunnistamaan dokumentista tekijän käsialan. Tekijällä on oma persoonallinen tapansa tehdä dokumentti ja tekijä on laittanut palan sieluaan dokumentin tekemiseen. (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Myöhemmin on alettu käyttää termiä henkilökohtainen dokumenttielokuva käännöksenä englanninkielen sanasta personal documentary (Aaltonen 2006, 75). Termi subjektiivinen dokumentti on siis dokumentin perusluonteen vuoksi harhaanjohtava. Koska en määrittele tässä opinnäytetyössä henkilökohtaista dokumenttia ainoastaan sillä perusteella, että dokumentissa näkyvät tekijän tekemät ulkomuotoon ja sisältöön vaikuttavat subjektiiviset ratkaisut, käytän termiä henkilökohtainen dokumentti.

John Webster jaottelee dokumenttielokuvalla viisi eri tyyliuuntaa (Webster 1998, 152). Vaikka Webster erittelee nimenomaan dokumenttielokuvan tyyliuuntaa, voi Elina Saksalan mukaan samalla jaottelulla määritellä myös tv-dokumentteja. Hän näkee, että valtaosa tv-dokumenteista edustaa Websterin määrittelemää neljättä dokumentin tyyliä, totuuselokuvan ja haastatteluihin perustuvaa dokumentin yhdistelmää. (Saksala 2008, 17.)

Ensimmäinen Websterin jaottelemista dokumenttielokuvan tyyliuunnista on griersonilainen dramatisoitu tai jäsenneilty todellisuus, jossa kertoja pyrkii selittämään sisältöä ja usein tämä tehdään kuvan kustannuksella. Toiseksi tyyliksi hän luokittelee cinema vérité eli totuuselokuvan tai suoran elokuvan, jossa tekijät pyrkivät tietämään mahdollisimman vähän aiheestaan ryhtyessään kuvaamaan. Kolmas tyyliuunta on haastattelu eli puhuva pää. Neljäs tyyliuunta monesti sekoittaa puhuvia päitä kahden ensimmäiseksi mainitun tyyliuunnan joukkoon. Kaikkien näiden tyyliuuntien tavoitteena on antaa vaikutelma jonkin aiheen totuudenmukaisesta ja objektiivisesta selonteosta joko esittämällä se selkeällä kertojanäänellä tai antamalla päähenkilöiden sanojen ja tekojen puhua puolestaan. Vaatimukset objektiivisuudesta ja totuudesta herättivät silti tekijöissä levottomuuden, joka ajan kuluessa tuotti uuden dokumenttielokuvan tyyliä, subjektiivisen dokumentin. Sen sijaan, että subjektiivinen elokuva esittäisi opettavaisia tai toisten ihmisten elämää koskevia väitteitä, tekijä suhteuttaa aiheensa omaan maailmaansa ja omiin kokemuksiinsa. Näin tekijä voi oman maailmansa hyvin tuntiessaan sanoa, että tämä on totuus sellaisena kuin hän sen näkee. (Webster 1998, 153–154.) Henkilökohtainen dokumentti sanoutuu irti objektiivisuudesta ikään kuin tietoisesti ja ääneen.

Elokuvateoreetikko Bill Nichols on kehittänyt dokumenttielokuvien jaotteluun moodit, jotka ovat hänen mukaansa ikään kuin dokumenttielokuvan alalajeja. Nichols jakaa dokumenttielokuvat kuuteen eri moodiin: poeettinen, selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen ja performatiivinen. (Nichols 2001, 99.) Henkilökohtainen dokumenttielokuva tuntuisi ominaispiirteiltään istuvan näistä moodeista erityisesti ainakin osallistuvaan ja performatiiviseen moodiin.

Osallistuvassa moodissa tekijä astuu toisten ihmisten elämään ja kertoo siitä kokemuksiaan. Tällöin tekijä siis tietoisesti asettuu sosiaalisesti toimijaksi ja luopuu sivusta seuraajan asemastaan. Performatiivinen moodi korostaa asioiden mieleen palauttamista ja sitä kautta subjektiivisuutta. Moodissa on keskeistä, että jokainen ihminen antaa eri merkityksiä erilaisille asioille, koska ne herättävät erilaisia muistoja pohjautuen yksilön aiempiin kokemuksiin. Täten myös emotionaalisuus nousee tärkeäksi moodin elementiksi. (Nichols 2001, 116 ja 131.) Se, että henkilökohtainen dokumentti tuntuisi sopivan ainakin kahteen eri moodiin, kertoo ainakin kahdesta asiasta. Ensinnäkin siitä, että Nicholsin moodit ovat tyypillisiä dokumenttielokuvan historialliselle vaiheelle (Aaltonen 2006, 83), mutta toiseksi myös siitä, että henkilökohtaisen dokumenttielokuvankin sisällä on olemassa useita erilaisia alalajeja.

Henkilökohtaisen dokumentin tyylilaji on suhteutettuna muihin dokumentin tyyli-lajeihin suhteellisen nuori, varsinkin Suomessa. Maailmalla henkilökohtainen dokumentti kehittyi 1960-luvulla, mutta Suomeen se tuli vasta vuonna 1989, kun Antti Peippo teki dokumenttielokuvan *Sijainen*. Teoksessa kuolemansairas tekijä purkaa ongelmallista suhdetta äitiinsä. (Aaltonen 2006, 73.) 1990-luvun alussa henkilökohtaisia dokumentteja alettiin tehdä naisdokumentaristien johdolla Suomessa enemmän. Aiheet olivat vahvasti henkilökohtaisia ja löytyivät itsestä, perheestä tai perheen lähipiirin parista. Esimerkkejä tuon ajan henkilökohtaisista dokumenteista ovat Kiti Luostarisen *Sanokaa mitä näitte* vuodelta 1992 sekä Anu Kuivalaisen *Orpojen joulu* samaiselta vuodelta. Miehet tarttuivat henkilökohtaisen dokumentin tyyliin Suomessa viitisen vuotta myöhemmin. Esimerkkejä miesten tekemistä henkilökohtaisista dokumenteista ovat Jaakko Virtasen *Minä kirjoitan teille täältä maan päältä* vuodelta 2001 ja tähän opinnäytetyöhön analysoitavaksi valittu Visa Koiso-Kanttilan *Isältä Pojalle* vuodelta 2004. (emt., 74.)

Henkilökohtaisten dokumenttielokuvien tuleminen Suomeen tapahtui Aaltosen mukaan samaan aikaan luovan dokumenttielokuvan käsitteen vakiintumisen kanssa. Luovassa dokumenttielokuvassa korostetaan dokumenttielokuvan

luonnetta taiteena, ilmaisuvälineenä, jolla taiteilija pystyy välittämään katsojalle vahvasti henkilökohtaisen näkemyksensä maailmasta ja elämästä. Aiheiden valinta ja koko prosessi on hyvin tekijälähtöisiä. Tähän istuu hyvin myös ajatus siitä, että tekijä on henkilökohtaisestikin läsnä teoksessaan. (Aaltonen 2006, 74.) Dokumentti on tullut taiteeksi ja taiteessa on ominaista, kuka sen on tehnyt ja kenen henkilökohtainen näkemys se on (Aaltonen 5.8.2010, henkilökohtainen tiedonanto).

Määriteltäessä, mikä on henkilökohtainen dokumentti, voi yhdeksi kriteeriksi lukea siis sen, että se on tekijän henkilökohtainen näkemys käsiteltävänä olevasta aiheesta. Tämä määrittely rajaa varsin vähän aihetta, jonka tyyliä henkilökohtaisen dokumentin voi valjastaa. Tekijällä voi olla mistä tahansa asiasta näkemys, sellaisestakin, joka ei välttämättä kosketa häntä itseään suoraan mitenkään. Tällainen aihe voisi olla esimerkiksi vuonna 2011 sattunut Japanin maanjäristys. Inari Teinilän mukaan henkilökohtainen dokumentti perustuu tekijän henkilökohtaisiin kokemuksiin ja ajatuksiin (Teinilä 2004). Käytännössä aihe voi olla mikä tahansa, kunhan sillä on jokin intiimi yhteys tekijään. Henkilökohtainen dokumentti edellyttää, että tekijällä on aiheestaan henkilökohtaisen näkemyksen lisäksi suoria kokemuksia.

Jouko Aaltonen määrittelee henkilökohtaisen dokumentin sellaiseksi, jossa identiteetin ja minuuden teema ovat keskeisiä. Hän korostaa, ettei henkilökohtaisen dokumentin aiheena kuitenkaan tarvitse olla välttämättä tekijä itse, vaikka se voi olla myös yksi vaihtoehto. Aiheena voi olla myös tekijän lähipiiri, kuten perhe, suku tai puoliso eli tavalliset ihmiset ja heidän vuorovaikutuksensa maailman kanssa. Tekijä on kuitenkin itse läsnä elokuvassa ja usein konkreettisestikin kuvassa, mutta vähintään äänessä tai henkilökohtaisen selostustekstin kirjoittajana ja tämä läsnäolo on olennainen osa kerrontaa. (Aaltonen 2006, 76.)

Se kertoo tekijän oman elämän kautta jostain laajemmasta teemasta  
(Aaltonen 2011, 23.)

Tämä on keskeinen kriteeri, jolla rajaan henkilökohtaisen dokumentin muista dokumentin tyylilajeista. Aiheena voi olla laaja ja yhteiskunnallisesti merkittävä aihe, kunhan tekijä purkaa sitä nimenomaan oman elämänsä kautta. Dokumentin kautta tekijä myös käsittelee itse jotakin keskeistä elämänsä asiaa. Pia Andellin näkemyksen mukaan keskeistä henkilökohtaisissa dokumenteissa on juuri emotionaalisuus, koska ikinä ei voi päästä niin syvälle toisen ihmisen psyykeeseen kuin voi päästä omaansa (Andell 30.6.2010, henkilökohtainen tiedonanto).

Journalistisessa dokumentissa eli tv-dokumentissa voi Saksalan jaottelun mukaan esiintyä monenlaisia henkilöitä. He voivat olla asiantuntijoita, jotka ovat esimerkiksi virkamiehiä tai jonkin tieteenalan edustajia, asianosaisia eli niin sanottuja case-henkilöitä, jotka voivat kertoa kokemuksiaan toimittajalle tai olla keskenään vuorovaikutuksessa esimerkiksi jonkin tapahtuman osallistujina tai näyttelijöitä tai avustajia. Dokumentissa voi olla myös juontaja, joka on mukana kuvassa ja kuljettaa katsojaa eri paikkoihin ja haastattelee ihmisiä tai spiikkaaja tai selostaja, joka ei näy kuvassa. (Saksala 2008, 116–117.) Saksalan mukaan henkilökohtaisessa tv-dokumentissa tekijä ja case-henkilö ovat yksi ja sama. Tällöin tekijä olisi myös dokumentin päähenkilö, jos dokumentti päätetään rakentaa vain yhden henkilön varaan. (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Tekijän henkilökohtaisen panoksen tehtävänä on kuitenkin tällöin välittää katsojalle dokumentin keskeistä informaatiota, ei olla itse varsinainen dokumentin kohde. Tässä piilee yksi dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin henkilökohtaisuuden eroista.

Pia Andellin mukaan karkeasti yleistäen voidaan sanoa, että tv-dokumentissa käytetään itseä esimerkkinä, kun taas dokumenttielokuvassa itse on päähenkilö, tekijä, jonka tietoisuuden kautta kaikki näkemämme suodattuu (Andell 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto). Jouko Aaltonen on samoilla linjoilla. Hänen mukaansa tv-dokumentissa henkilökohtaisuus on vahvemmin keino, ehkä jopa konventio. Se on välineellisempää kuin varsinaisessa dokumenttielokuvassa. (Aaltonen 13.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Esa Silanderin mie-

lestä se, että tekijä käyttää itseään tällaisena dokumentin case-henkilönä, on tv-dokumentissa perusteltua. Tällöin on kyseessä tilanne, jossa tekijän on mahdollista lähteä selvittämään asiaa vain hyppäämällä itse kokijaksi ja näkijäksi toiseen maailmaan. Mutta tällöin aiheena ei ole tosiaan enää pelkästään tekijä itse, vaan jokin laajempi teema. (Silander 13.10.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Tämä linkittyy olennaisesti siihen, että alkusysäys tv-dokumentin tekemiseen on erilainen kuin mitä se on dokumenttielokuvan kohdalla.

Tv-dokumentin aihe tulee Saksalan mukaan monesti tilauksena. Tekijältä tilataan jokin yhteiskunnallista aihetta käsittelevä dokumentti, ei dokumentti, jossa hän esimerkiksi purkaa suhdettaan omaan isäänsä. Jälkimmäisen kaltaiset dokumentit tilataan monesti suoraan dokumenttielokuvan tekijöiltä. (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö tv-dokumentti voisi olla tekijälle henkilökohtainen. Elina Saksalan mielestä voisi olla mahdollista, että olisi joku tv-dokumentin tekijä, joka pystyisi aina pyörittämään tilatun aiheen koskemaan omaa itseään tai lähipiiriään. Suoraan jollain tavoin tekijän elämää käsittelevät dokumentit ovat kuitenkin tv-dokumentin puolella harvinaisia, vaikka niitäkin on tehty. (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Se, että tekijän henkilökohtaisuus on tv-dokumenteissa dokumenttielokuvia enemmän nimenomaan keino, journalistinen aiheen käsittelytapa, johtuu siis osittain jo jutun tilaajasta. Aihe on ikään kuin jo määritelty ja tv-dokumentin tekijä luo tämän jälkeen keinot, joilla aihetta käsitellään.

Lukuisissa tv-dokumenteissa on käytetty case-henkilönä tekijöiden lähipiiriläisiä, mutta sitä ei sanota ääneen. Dokumentti voi esimerkiksi kertoa tekijän äidistä, mutta yleisö ei tiedä sitä, koska nimenomaan tekijän lähipiirin käyttäminen dokumentissa ei ole tarkoituksellista. (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Ero tämän kaltaisissa tv-dokumenteissa henkilökohtaiseen tv-dokumenttiin ja henkilökohtaiseen dokumenttielokuvaan verrattuna on kuitenkin suuri. Aaltonen korostaa, että henkilökohtaisissa dokumenteissa kertoja on sekä päähenkilö että tekijä ja katsojalla on selkeä käsitys tästä (Aaltonen, 2006, 76). Tämä on olennainen henkilökohtaisen dokumentin määritelmä. Katsojan

tulee henkilökohtaisen dokumentin tyylilajissa tietää, jos dokumentti on tekijälle jollain tavoin henkilökohtainen. Henkilökohtaisissa dokumenteissa henkilökohtaisuus on nimenomaan tarkoituksellista, siihen tyylilajiin on päädytty, jos se tuo dokumenttiin jotakin lisää, ja siksi katsojan on myös olennaista saada tietää tämä.

Henkilökohtaiselle dokumenttielokuvalla on Aaltosen mukaan tyypillistä, että se yhdistelee hyvinkin erilaisia elementtejä ja jopa elokuvalajeja. Tämä on mahdollista, koska elokuvan yhteen sitovana elementtinä on vahva tekijän näkökulma ja tavallisesti myös kertojanääni ja tällöin juuri se sitoo erilaiset ainekset yhdeksi kokonaisuudeksi. (Aaltonen 2006 76–77.) Yksi mielenkiintoinen dokumentin tyylilaji verrattuna henkilökohtaiseen dokumenttiin on dokumentti, jossa tekijä toimii selkeästi toimittajamaisessa roolissa, mutta hänen kokemuksensa ja näkemyksensä ovat silti olennainen osa dokumenttia. Tekijä toimii dokumentissa haastattelijana ja eräänlaisena etsijänä, mutta hänen reaktionsa, toimintansa tuo dokumenttiin emotionaalista syvyyttä. Hyvänä esimerkkinä on Arto Halosen dokumenttielokuva *Pyhän kirjan varjo*. Dokumenttielokuvan aihe on poliittinen ja tekijä näkyy siinä toisena toimittajana. Toimittajakaksikko muun muassa lähestyy erilaisia yrityksiä soittamalla ja käymällä niissä paikan päällä.

Tarina muuttui niin hankalaksi kertoa ilman kertojaa. Käsiteltävänä oli niin iso aineisto. Halusin mukaan kaiken tärkeän informaation. Saatiin lisättyä mukaan myös omaa tutkimusprosessia. Tiedettiin, että tullaan lähestymään firmoja, jolloin toiminta tuli osaksi kerrontaa. Siitä tuli hyvin henkilökohtainen prosessi. Siksi oli perusteltua käyttää toimittajaa.

(Halonen 4.1.2011, henkilökohtainen tiedonanto.)

Tällaisissa dokumenteissa tekijä on siis toimittajan lisäksi myös Jouko Aaltosen kuvailema kertoja, joka sitoo yhteen erilaiset ainekset.

Arto Halonen korostaa, että lähtökohta käyttää dokumentissa tekijää toimittajamaisena henkilönä on aina eri kuin journalismissa. Dokumentissa tekijää näyte-

tään vain, jos se tukee jotenkin elokuvan sisältöä, esimerkiksi tutkimuksellisesta näkökulmasta. Usein tällaiset dokumentit ovat poliittisia dokumentteja, mutta niitä ei juuri Suomessa tehdä. (Halonen 4.1.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Myös Jouko Aaltonen on samoilla linjoilla. Hänen näkemyksensä mukaan tekijän esiintyminen dokumentissa toimittajamaisena hahmona tekee poliittisesti arkojen aiheiden käsittelemisen helpommaksi. (Aaltonen 5.8.2010, henkilökohtainen tiedonanto.) Halonen summaa vielä, että kun kyseessä ei ole enää toimittaja, joka näkyy dokumenttielokuvassa, vaan henkilö, niin kyseessä on dokumenttielokuva ja häntä on sopivaa näyttää. (Halonen 4.1.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Tällöin tekijä olisi kuin kuka tahansa päähenkilö. Tekijä näyttää tunteitaan, eikä pidä niitä taka-alalla, kuten toimittaja esimerkiksi uutisen kohdalla tekee. Erona henkilökohtaiseen dokumenttiin verrattuna on kuitenkin se, että esimerkiksi *Pyhän kirjan varjo* -dokumenttielokuvassa tekijä ei kerro oman elämänsä kautta jostakin laajemmasta teemasta, kun henkilökohtaisessa dokumentissa tekijä tuo tietoisesti ja selkeästi juuri oman elämänsä dokumentin käsiteltäväksi. Poliittisissa dokumenteissa tekijän henkilökohtainen panos palvelee tutkimuksellista prosessia, eikä dokumentin yhtenä aiheena ole esimerkiksi tekijän oma minuus.



### 3 HENKILÖKOHTAINEN DOKUMENTTI

#### 3.1 Milloin on relevanttia tehdä henkilökohtainen dokumentti?

Oikein valittu päähenkilö on keskeinen asia dokumentin onnistumisen kannalta ja siksi se alleviivaa entisestään kysymystä, milloin tekijä voi itse asettua dokumentin kohteeksi.

Lähtökohdaksi tarvitaan jokin sellainen elementti, jossa ihminen nousee esiin. Hyvä dokumentti ei synny näyttämällä upeaa ilmakuvaa ja kuvailemalla makrotason todellisuutta. Tarvitaan lähikuvaa, oikeisiin ihmisiin suhteutettuna, yksityistä todellisuutta.

(Saksala 2008, 107.)

Pia Andell korostaa, että tekijän esilläolo dokumenttielokuvassa ei voi olla itseisarvo, sillä silloin tyylilajilla on vaara menettää merkitystään (Andell 30.6.2010, henkilökohtainen tiedonanto). Elina Saksala on samoilla linjoilla pohiessaan tv-dokumentin henkilökohtaisuutta. Hänen mukaansa tekijän on perusteltua tehdä tv-dokumentti itsestään silloin, kun hän on parempi vaihtoehto kuin kukaan muu. (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Esimerkiksi tutkivassa journalismissa se on usein perusteltua: toimittaja on aktiivinen persoona, joka penkoo asioita, käy tapaamassa ihmisiä, hakee tietoa (Saksala 2008, 120). Dokumentin tekijän päätös tehdä dokumentti omasta itsestään kytkeytyy siis olennaisesti myös niihin kriteereihin, joilla yleensäkin päähenkilö valitaan.

John Websterin mielestä dokumenttielokuvaan pitäisi valita päähenkilöt siten, että he sopivat elokuvan lopulliseen väitteeseen. Heidän kuvattavan elämänsä, motivaationsa ja kehityksensä elokuvan aikana pitäisi tukea elokuvan keskeistä

teemaa. Lisäksi dokumenttielokuvassa täytyy olla tarina ja rakenne. Sen vuoksi päähenkilöiden on oltava jollain tavalla aktiivisia hahmoja, jotta he olisivat mukana prosessissa, joka kuvattuna osoittaa kehitystä. (Webster 1998, 168.)

Myös Pia Andell peräänkuuluttaa prosessia ja sen etenemistä päähenkilön kautta. Hän pohtii tilanteita, joissa voisi käyttää itseään dokumenttielokuvassa näkyvänä henkilönä. Hänen mielestään se olisi relevanttia esimerkiksi tilanteessa, jossa vaikkapa hänen omalle kesämökkisaarelleen kaavailtaisiin isoa asuma-aluetta (Andell 30.6.2010, henkilökohtainen tiedonanto). Kyseessä olisi tilanne, jossa mökkeilijöiden arki, mutta samalla myös tekijän arki, olisi jollain lailla horjutettuna. Tällöin hänellä olisi tekijänä ja päähenkilönä rooli olla kertomassa oman itsensä kautta siitä prosessista, mitä mökkisaarella tapahtuu ja miten tilanne päättyy. Erona muihin kuin henkilökohtaisiin dokumenttielokuviin olisi se, että reagointi tilanteeseen, epäkohtaan, olisi nopea, sillä päähenkilöä ei tarvitsisi etsiä (Andell 30.6.2010, henkilökohtainen tiedonanto).

Yhtenä perusteluna tehdä henkilökohtainen dokumentti olisi tämän mukaan kuvattavana olevan tapahtuman tai asian hektisyys. Jos meneillään oleva dokumenttielokuvaksi kaavailtu prosessi kestää esimerkiksi kolme kuukautta ja dokumenttielokuvan päähenkilön etsiminen yhtä kauan, on aihe jo menetetty. Tällöin, jos prosessi koskettaa jollain tavalla tekijää, hän pystyy nopeasti asettumaan dokumenttiin tilanteen kokijan ja myös kyseenalaistajan asemaan.

Samoin haastateltavaa voi olla hankalaa löytää pieneltä mökkisaarelta. Joskus voidaan maantieteellisistäkin syistä olla tilanteessa, jossa päähenkilöä ei tuotantotiimin ulkopuolelta löydy. Elina Saksala painottaa, että esimerkiksi eniten aikaa asiadokumentin suunnittelussa menee juuri case-henkilöiden etsimiseen. Asiantuntijoita on helpompi löytää. Erityisen haasteellista on löytää haastateltavia silloin, kun juttu käsittelee ihmisten henkilökohtaisia tragedioita, kuten varakkoja tai perheväkivaltaa, tai muuten hyvin sensitiivisiä aiheita, kuten syntymää tai kuolemaa. (Saksala 2008, 117–118.)

Tällöin on kuitenkin aina punnittava, onko tekijän asettuminen päähenkilöksi relevanttia, jos aihe ei kosketa tekijää millään tavoin. Elina Saksala korostaa,

että tekijän on perusteltua asettua päähenkilöksi, jos dokumentin aiheena on prosessi, johon kukaan ulkopuolinen ei voi astua sisään (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto). Myös Silander painottaa, että jos tekijä tekisi itsestään dokumentin, niin hänessä itsessään pitäisi olla jotakin todella erikoista (Silander 13.10.2011, henkilökohtainen tiedonanto).

Tekijällä pitää olla todella tuoreet näkökulmat tai hänen pitää tietää esimerkiksi kuolemasta, jos se on aiheena, jotakin sellaista, mitä kukaan muu ei tiedä. Henkilökohtaisen dokumentin voi tehdä, jos pystyy objektiivisesti sanomaan, olenko minä hyvä dokumentin aihe, onko tarinani kertomisen arvoinen. Tällöin pitää olla hyvin voimakas varmuus omasta itsestä. Tekijän pitää ymmärtää, että hänen pitää pystyä puhumaan yksityisen tason lisäksi yleisellä tasolla. Dokumentin aihetta pitää pystyä laajentamaan omasta itsestä yleisempään teemaan.

(emt.)

Henkilökohtainen dokumenttielokuva on keino käsitellä asioita, joiden esiin nostaminen dokumenttielokuvassa olisi muuten vaikeaa (Aaltonen 2006, 79–80). Pia Andellin mielestä henkilökohtainen dokumentti on keino käsitellä hyvin henkilökohtaisia aiheita, kuten sairautta tai avioeroa (Andell 30.6.2010, henkilökohtainen tiedonanto). Päähenkilön ja yleisön välissä on aina tekijä, kolmas osapuoli. Mutta jos tekijä ja päähenkilö ovat yksi ja sama, poistuu välistä yksi taho. Tällöin voisi myös olettaa, että kerronta ja siten tarina tulevat lähemmäs katsojaa. Henkilökohtaisessa dokumentissa tekijä esittää kysymykset itselleen ja kokee oivalluksia matkallaan omaan minäänsä.

Lisäksi toiselle ihmiselle ei ehkä osaa esittää samoja kysymyksiä kuin mitä itselleen osaa. Ainoastaan omasta tarinastaan voi varmasti tietää, mitä on kertomatta. Henkilökohtaisissa aiheissa piilee myös se ongelma, että päähenkilö ei ehkä halua kertoa kaikkea kipeistä kokemuksistaan varsinkaan, jos haastattelijana on ihminen, jonka hän on tuntenut vain vähän aikaa. Haastateltava voi ehkä jättää tietoisesti kertomatta asioita, jotka ovat hänelle liian henkilökohtaisia, mutta jotka voisivat olla dokumentin tarinan kannalta keskeisiä.

Joissakin tilanteissa haastateltava voi myös pyrkiä miellyttämään haastattelijaa ja tiedostamattaankin muokkaamaan tarinaansa siihen suuntaan, jonka uskoo

haastattelijan haluavan kuulla. Tällöin tarinan totuus saattaa vääristyä ilman, että haastattelijalla on missään vaiheessa tietoinen siitä.

Henkilökohtaisissa dokumenteissa on ongelmana, miten tasapainotella itselle henkilökohtaisen aiheen kanssa, joka kuitenkin koskettaa myös monia muita (Andell 30.6.2010, henkilökohtainen tiedonanto). Yleisö ei ole automaattisesti kiinnostunut tekijästä, vaan hänen täytyy miettiä, miten itseään käyttää, jotta hän palvelee isompaa funktiota (Aaltonen 5.8.2010, henkilökohtainen tiedonanto). Omasta yksittäisestä tarinasta on kyettävä tekemään myös universaali. Tämä kriteeri koskettaa toki kaikkia dokumentteja. Päähenkilön tarinasta on aina kyettävä löytämään yleinen teesi, väite, jonka dokumentti haluaa sanoa. Henkilökohtaisessa dokumentissa tekijän on kuitenkin päästävä oman päänsä ulkopuolelle, tarkasteltava tarinaansa ikään kuin myös muiden silmin. Muiden dokumenttien tyylilajeissa tekijä itsessään on jo yksi ulkopuolisista tarkkailijoista. Jouko Aaltonen korostaa, että henkilökohtaisessa dokumentissa ei ole kyse oman elämän ainutkertaisuudesta, vaan siitä, miten omaa elämää voi käyttää työkaluna (Aaltonen 5.8.2010, henkilökohtainen tiedonanto). Omaan henkilökohtaiseen, usein kipeäänkin, muistoon tai asiaan on pystyttävä suhtautumaan materiaalina. Tällöin eteen tulee myös niin sanottu kill your darlings -työtapa, kaikkea ei voi kertoa. Asioita, jotka ovat itselle ehkä hyvinkin tärkeitä, mutta jotka eivät ole olennaisia dokumentin kannalta, on kyettävä karsimaan pois.

Henkilökohtainen dokumentti antaa mahdollisuuden liioitteluun ja itsensä naurunlaiseksi saattamiseen. Ventovieraasta ihmisestä ei voi tehdä samalla tavalla karrikoitua tyyppiä kuin itsestään voi. (Andell 30.6.2010, henkilökohtainen tiedonanto.) Myös Elina Saksala näkee, että tekijän käyttäminen päähenkilönä tv-dokumentissa sallii tv-dokumentille humoristisen lähestymistavan (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto). Tästä hyvänä esimerkkinä on tähän opinnäytetyöhön analysoitavaksi valittu John Websterin dokumenttielokuva *Katastrofin aineksia*. Siinä keskeisenä teemana on ilmastonmuutos ja tavallisen ihmisen kyky vaikuttaa siihen. Webster perheineen sitoutuu vuodeksi vihreäm-

pään elämään ryhtymällä öljydieetille. Dokumenttielokuva sisältää useita humoristisia kohtauksia, joissa perhe esimerkiksi valmistaa itse kotitekoista deodoranttia ja hammastahnaa. Koska tekijä on dokumentissa yhtenä päähenkilönä, on hänen mahdollista näyttää itsestään äärimmäisiäkin turhautumisia ja vahvoja tunteita, joiden näyttämistä toisesta ihmisestä joutuisi ehkä punnitsemaan eettisestä näkökulmasta. Itsestään voi paljastaa sellaisia asioita, mitä ei voi paljastaa muista (Aaltonen 5.8.2010, henkilökohtainen tiedonanto). Kun päähenkilö on joku muu kuin tekijä itse, joutuu tekijä miettimään, mikä voi ehkä ylittää liian henkilökohtaisuuden rajan. Omat rajansa tekijä taas tietää. Lisäksi ongelmallista *Katastrofin aineksia* -dokumentin toteuttamisessa, jos päähenkilönä olisi ollut joku muu kuin tekijä perheineen, olisi ollut se, miten dokumenttiin olisi löytynyt perhe seurattavaksi vuoden ajaksi. Lisäksi tämän kaltaisissa dokumenteissa tärkeää dokumentin annin kannalta on tallentaa juuri pienet arjen hetket ja reaktiot, jotka voivat sattua milloin vain. Kun tekijä on päähenkilö, on hänen mahdollista käynnistää kamera mihin kellon aikaan tahansa, jolloin tällaiset hetket saadaan tallennettua.

Dokumentissa on esimerkiksi kohtaus, jossa Webster herää aamukuudelta ja huomaa vaimonsa kadonneen vierestään sängystä. Hän saa heti käynnistettyä kameran ja ikuistettua tilanteen, jossa hänen vaimonsa tulee sisään mukanaan sipsi- ja karkkipussi, jotka vaimo oli käynyt ostamassa huoltoasemalta. Seuraa väittely öljydieetissä pysymisestä, johon nämä muovivaatimet sisältävät pussit eivät istu. Websterin vaimo Anu oli käynyt ostamassa herkut heidän poikansa iltapäiväkerhon juhliin, joista lapsi oli kertonut vasta edellisenä iltana. Tämä on kuvaava yksityiskohta siitä, kuinka vaikeaa öljydieetissä pysyminen vuoden ajan oli. Kuvausryhmän läsnäolo näin pitkällä aikavälillä ympäri vuorokauden on resursseista johtuen mahdotonta tai ainakin hyvin haastavaa, jolloin tällaiset hetket voisivat jäädä tallentamatta. Tällä puolestaan voisi olla vaikutusta suoraan dokumentin sisältöön, koska arki voisi näyttäytyä liiankin ruusuisena. Tältä näkökannalta katsottuna voisi sanoa, että joissakin tapauksissa tekijän toimiminen päähenkilönä palvelee dokumentin totuudellisuutta. Tosin täytyy muistaa, että tässäkin tapauksessa tämä totuus on nimenomaan ohjaajan totuus. Katsoja voi tietää ainoastaan sen, mitä ohjaaja leikkaa dokumenttiinsa mukaan, mutta ei voi

tietää sitä kaikkea, mitä dokumentista on jäänyt pois. Websterhän ei nimenomaan ole tässä dokumentissa ulkopuolinen tarkkailija, vaan prosessin sisällä oleva tekijä, yksi päähenkilöistä. Ollessaan tarkkailijana, Webster tarkastelee perheensä arkea ensinnäkin ohjaajan näkökulmasta käsin, mutta toiseksi myös yksityisminänsä, isän ja puolison lähtökohdista käsin. Täten tämä totuus ei siten ole persoonasta, Websteristä riippumatonta.

### 3.2 Henkilökohtaisen dokumentin muodosta

Henkilökohtaisesta dokumenttielokuvasta on vähitellen muotoutunut oma lajityyppinsä, jolla on puolestaan omia alalajeja (Aaltonen 2006, 75). Myös tv-dokumentin puolella on nähtävissä henkilökohtaisen dokumentin tyyllilajissa erilaisia alalajeja.

Tv-dokumentti voi rakentua kokonaan yhden henkilön varaan tai siinä voidaan kertoa useita rinnakkaisia tarinoita asiantuntijoiden kertomina. Asiantuntijoiden roolina on kertoa varsinaista faktaa, kun taas asianomaisten kokemukset samasta aiheesta tuovat ohjelmaan toisen tason, tunnefaktan ja elämyksellisyyden. (Saksala 2008, 117.) Henkilökohtaisissa tv-dokumenteissa tekijä voi siis esiintyä yksin dokumentin päähenkilönä tai hän voi olla dokumentissa yhtenä case-henkilönä muiden case-henkilöiden rinnalla. Tekijä voi myös olla ainoa case-henkilö, mutta dokumentissa on hänen tarinansa rinnalla asiantuntijoita joko tukemassa tai kritisoimassa dokumentin väitettä.

Pia Andell näkee henkilökohtaisten dokumenttielokuvien alalajeina ainakin ongelmalähtöisen ja muistelmalähtöisen dokumenttielokuvan. Näitä lähtökohtia monesti sekoitetaan keskenään, mutta esimerkiksi Visa Koiso-Kanttilan *Isältä pojalle* on enemmän ongelmalähtöinen ja Kiti Luostarisen *Sanokaa mitä näitte* muistelmalähtöinen, samoin kuin Andellin oma dokumentti *Pieni elokuva sisaruussuhteista*. (Andell 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Ongelmalähtöinen dokumentti purkaa jotakin tekijän oman elämän ongelmakohtaa, kuten Koi-

so-Kanttilan dokumentissa tekijän isä-suhdetta. Muistelmälähtöinen dokumentti taas pureutuu ongelmalähtöistä enemmän menneeseen ja muistoihin. Kummankin lajin dokumenteissa on nähtävissä nykyisyydestä lähtevä kimmoke, joka on käynnistänyt dokumentin prosessin. Koiso-Kanttila esimerkiksi miettii itse isänä sidettään omaan poikaansa. *Sanokaa mitä näitte* -dokumentissa Luostari-sen äiti sairastuu ja ohjaaja alkaa purkaa perheensä historiaa sisarustensa muistojen avulla. Mielestäni tätä jaottelua ongelmalähtöiseen ja muistelmälähtöiseen dokumenttiin voi käyttää myös pohdittaessa henkilökohtaisen tv-dokumentin alalajeja. Tämän jaottelun pohjalta pohdittuna esimerkiksi tähän opinnäytetyöhön analysoitavaksi valittu Tarja Strandénin tv-dokumentti *Leikkito-veri Inkerinmaalta* on enemmän muistelmälähtöinen. Dokumentissa tekijä lähtee etsimään vanhoja lapsuuden leikkitovereita.

Inari Teinilä näkee henkilökohtaisen dokumenttielokuvan alalajiksi omaelämäkerrannallisen dokumenttielokuvan, jossa keskeisiä ovat menneisyys, muistaminen ja identiteetti. Kuvat, esineet, ihmiset ja paikat palauttavat kertojan mieleen tunteita ja kokemuksia ja usein nämä asiat myös kuvittavat dokumentin. Dokumenttielokuvan totuus on aina aikaan sidottua. Muistoille annetaan merkitys peilaamalla nykyisyyttä niiden kanssa. Kertomishetkellä pyritään siten luomaan polku myös omaan minuuteen. Laajempaa tarinaa kertoo henkilökohtaisen kertomuksen lisäksi vielä kulttuurinen muisti, joka voi olla esimerkiksi kokonaisen sukupolven arvoista. Suomalaisia omaelämäkerrannallisia elokuvia ovat esimerkiksi Jaakko Ilkan *Minä kirjoitan teille täältä maan päältä* ja Kiti Luostari-sen *Sanokaa mitä näitte*. (Teinilä 2004.)

Lisäksi muun muassa elokuva-arvosteluja tehnyt Jim Lane nimeää vielä päiväkirjamaiset dokumentit, jotka kertovat tekijän elämästä kronologisella kerronnalla sekä intiimit muotokuvat, jotka kertovat usein tekijän suhteesta perheeseensä (Lane 2002, 9). Jouko Aaltonen on suomentanut nämä Lanen nimeämät henkilökohtaisen dokumentin alalajit päiväkirjadokumentiksi ja omaelämäkerrannalliseksi muotokuvaksi (Aaltonen 2006, 77). Pidän näitä suomennoksia relevantteina ja käytän näitä termejä myös tässä opinnäytetyössä.

Päiväkirjadokumentit näyttävät tekijän jokapäiväistä elämää tapahtumineen yhtenäiseltä ajanjaksolta. Tätä yhtenäisyyttä korostetaan vielä sillä, että dokumentin tapahtumat editoidaan kronologiseen järjestykseen. Keskeistä siinä on ihmisten ja tekijän välinen vuorovaikutus dokumentin eri toimijoiden kanssa. Tällä tuodaan ikään kuin esiin dokumentin päähenkilöiden muutosta kuvatun ajanjakson aikana. (Lane 2002, 33.) Yhden henkilön jokapäiväisten hetkien taltiointi päiväkirjamaisesti kertoo myös jotakin laajemmin kulttuurista (Lane 2002, 51) ja siten myös jotakin jostakin yleisemmästä teemasta. Jos esimerkiksi tekijä kuvaa nuoruuttaan 1960-luvulla, kertoo se väistämättä tekijän omien nuoruuden kokemusten lisäksi myös laajemmin 1960-luvun nuorista ja heidän arjestaan. Dokumenttielokuva on läpileikkaus tekijän jostakin elämänvaiheesta, mutta sillä on myös päiväkirjamaisuutensa vuoksi kulttuurihistoriallinen ulottuvuus. Yksi esimerkki päiväkirjadokumentista on Anu Kuivalaisen *Orpojen jouluku* (Aaltonen 2006, 77). Dokumentissa tekijä lähtee etsimään isäänsä, jota ei ole ikinä tavannut. Dokumentti on siis läpileikkaus tästä etsintäprosessista ja kertoo Kuivalaisen omasta henkilökohtaisesta prosessista sen aikana sekä isän puuttumisesta myös yleisesti.

Omaelämäkerrannallinen muotokuva ei perustu varsinaisesti jokapäiväisen elämän tapahtumien taltiointiin, kuten päiväkirjadokumentti. Omaelämäkerrannallinen muotokuva käyttää sen sijaan usein sekaisin kertojan ääntä, haastatteluja, kotielokuvan pätkiä ja valokuvia. (Aaltonen 2006, 77). Tekijän minäkuvan rakentuminen suhteessa hänen perheeseensä on usein keskeisessä asemassa. Lisäksi tekijä muodostaa omaa minäänsä suhteessa yleisempiin yhteiskunnallisiin, ihmistä muovaaviin asioihin, kuten politiikkaan ja työttömyyteen. Omaelämäkerrannallinen muotokuva nostaa esiin nimenomaan yksilöllisyyden ja asiat, jotka siihen vaikuttavat. (Lane 2002, 119 – 120.)

Yksi henkilökohtaisen dokumentin alalaji on myös henkilökohtainen essee, joka on Aaltosen mukaan tyypillinen nimenomaan suomalaiselle dokumenttielokuvalle. Siinä elokuvantekijä on näkyvänä läsnä ja käyttää henkilökohtaista aineistoa osana laajempaa argumentaatiota (Aaltonen 2006, 78). Esimerkiksi Kiti Luostarisen *Sanokaa mitä näitte ja Naisenkaari* ovat Aaltosen mukaan henkilökohtai-



sia esseitä. Niissä tekijä on läsnä, vähintäänkin spiikissä, asemoi itsensä, ottaa kantaa, kertoo omasta elämästään ja kokemuksistaan ja suhteuttaa niitä muuhun materiaaliin. Muotona on essee, jossa tavallisesti selostusteksti sitoo eri palaset yhteen. (Aaltonen 13.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Luostarisen *Naisen kaari* kertoo esimerkiksi naiseudesta ja naisen asemasta tämän päivän yhteiskunnassa. Siinä tekijä näkyy konkreettisesti hyvin vähän ja aihe siirtyy nopeasti yksityisestä yleiseen. Voisi sanoa, että henkilökohtainen essee on henkilökohtaisen dokumentin alalajeista ehkä journalistisin laji. Omaa itseä käytetään ikään kuin minimaalisesti esimerkkinä ja tekijän näkyminen palvelee selkeästi laajempaa aihetta.

Oman henkilökohtaisen dokumenttielokuvan alalajinsa muodostaa vielä kotietnografia. Tällaiset dokumenttielokuvat perustuvat omien perheenjäsenten tai ystävien elämän kuvaamiseen. Ne leikittelevät ulkopuolisuuden ja sisäpuolisuuden rajoilla, ja niihin kuuluu intiimiys ja rentous. (Aaltonen 2006, 77–78.)

Henkilökohtaisissa dokumenteissa yksi keskeinen muotoon vaikuttava asia on niiden käsikirjoittamisprosessi, joka vaikuttaisi eroavan henkilökohtaisissa dokumenteissa ja muiden tyylilajien dokumenteissa.

John Websterin mukaan elokuvan lopullinen päätelmä ei välttämättä ole kokonaan selvillä ennen kuvausten alkua. Tekijä lähestyy subjektiivisessa dokumentissa aihetta ja teemaa oman henkilökohtaisen maailmansa ja kokemustensa kautta. Tekijä on elokuvantekoprosessin aikana henkilökohtaisella matkallaan ja saattaa siksi olla emotionaalisesti niin uppoutunut aiheeseen, ettei voi nähdä lopputulosta. Subjektiivista dokumenttielokuvaakin voi Websterin mielestä käsikirjoittaa, muttei yhtä tiukasti kuin muiden tyylilajien dokumenttielokuvia. (Webster 1998, 171.)

Jos dokumentin aiheena on jokin monimutkainen kausaalinen historiallinen ilmiö tai laajempi kronologinen tapahtuma, ilman hyvinkin yksityiskohtaista käsikirjoitusta ei tulla toimeen. Kun taas seurataan jotakin ihmistä tai pientä kollektiivia, käsikirjoitus voi vaikuttaa tuhoisasti, koska silloin lähdetäänkin tekemään fiktiota

tai vähintäänkin konstruoimaan todellisuutta. Tällöin riittää treatmentin kaltainen paperi, jossa on kolme kohtaa. Ensiksikin on tärkeää määritellä, mistä lähdetään liikkeelle ja mihin suuntaan edetään ja missä vaiheessa tarina todennäköisesti päätetään.

(Saksala 2008, 82 –83.)

Koska henkilökohtaisessa tv-dokumentissa seurataan juuri yhtä tai välillä useampanakin ihmistä, voisi tämän huomion tv-dokumenttien käsikirjoittamisesta soveltaa koskemaan myös henkilökohtaisia tv-dokumentteja. Tällöin sekä henkilökohtaisten tv-dokumenttien että henkilökohtaisten dokumenttielokuvien kohdalla pitäisi sama sääntö, mitä tulee käsikirjoittamiseen: niitä ei voi käsikirjoittaa ja suunnitella yhtä tiukasti kuin kaikkia muiden tyyllilajien dokumentteja. Tällöin yhdeksi keskeiseksi asiaksi pohdittaessa henkilökohtaisten dokumenttien muotoa nousee se, että niissä jää enemmän tilaa sattumalle. Tällöin voisi olettaa, että niissä on aidompia reaktioita, kuin monissa muissa dokumenteissa, koska reaktioita ei ole välttämättä niin tiukasti käsikirjoitettu etukäteen.

Jani Koskinen pohtii Diakonia-ammattikorkeakoulun viestinnän koulutusohjelman opinnäytetyössään *Käsikirjoitettua todellisuutta, Voiko dokumenttielokuvaan tehdä käsikirjoituksen* dokumenttielokuvan käsikirjoittamista opinnäytetyönsä tuoteosan *Vieraalla omalla maallaan* -dokumenttielokuvan kautta. Hän teki yhtenä osana kirjallista opinnäytetyötään kyselyn suomalaisille dokumentaristeille käsikirjoittamisprosessista. Kysely piti sisällään monivalintaisia ja avoimia kysymyksiä. (Koskinen 2008, 5 ja 28.) Koskinen ei pohdi työssään käsikirjoittamista henkilökohtaisen dokumenttielokuvan kannalta, jossa tekijä ja päähenkilö ovat monesti yksi ja sama, vaan käsikirjoittamista yleisesti dokumenttielokuviissa.

Hänen havaintoihinsa kuului, että käsikirjoitusformaatti dokumenttielokuvan kohdalla voi olla monenkirjava. Kyselyn perusteella paljastui, että käsikirjoituksen muoto voi vaihdella laajasti eri dokumenttielokuvien välillä. (Koskinen 2008, 25.) Tämä siis tuntuisi tukevan aiempia huomioita dokumenttielokuvan käsikirjoittamisprosessista, varsinkin sitä, että tyyllilajista riippuu, miten tiiviiksi ja seikkaperäiseksi käsikirjoitus luodaan.

Ristiriitaista kuitenkin tämän huomion kanssa on Koskisen tutkimuksen tulos, jossa kaikki hänen kyselynsä vastanneet kahdeksan dokumentaristia ilmoittivat tekevänsä aina käsikirjoituksen elokuviinsa. Samasta syystä he pitivät käsikirjoituksen tekemistä dokumenttielokuvaan mahdollisena ja jopa suotavana. Viisi vastaajaa oli sitä mieltä, että dokumenttielokuvaan voi tai jopa pitää tehdä käsikirjoitus. Tätä perusteltiin varsinkin rahoituksen saamisella. (Koskinen 2008, 32.) Rahoitus on juuri yksi niistä dokumentin käsikirjoituksen funktioista, jotka Koskinen summaa työssään dokumentaristien vastausten perusteella. Muut kaksi funktiota ovat hänen mukaansa työsuunnitelma tekijälle ja työryhmän jäsenten välinen kommunikointiväline. (emt., 35.)

Tämä havainto taas puoltaa sitä, että henkilökohtaisessakin dokumentissa käsikirjoitus tulee tehdä, eritoten rahoittajia varten. Jotta resurssit dokumenttielokuvan tekoon saadaan, tulee rahoittajille esittää käsikirjoitus, jotta he tietävät, mitä ja kuinka paljon rahoittavat. Tätä voi pohtia myös henkilökohtaisen tv-dokumentin kautta, jossa usein tilaaja määrittelee dokumentin aiheen, ja jossa resurssit vaikuttavat suuresti tuotantoon. Tv-dokumentin tekoon saattaa olla esimerkiksi kymmenen kuvauspäivää, jolloin on olennaista, että käsikirjoitus on laadittu tarkasti, jotta dokumentin teko tiiviissä ajassa onnistuu.

Henkilökohtaiseen dokumenttiin on siis tehtävä käsikirjoitus esimerkiksi jo rahoittajia varten, mutta se voi olla muodoltaan vapaampi kuin muiden tyylien käsikirjoitus. Lisäksi elokuvan lopputulos saattaa muuttua matkan varrella. Näen tämän hyväksyttävänä siltä osin, että dokumentti pyrkii kuvaamaan todellisuutta. Jos käsikirjoitusvaiheessa muodostettu oletettu dokumentin totuus osoittautuikin vääräksi, näen relevantiksi muuttaa elokuvan loppusanomaa. Tätä voisi verrata uutistoimittajaan, joka lähtee tekemään juttua ennako-oletuksen perusteella, mutta huomaakin tekovaiheessa sen vääräksi. Tällöin hän muuttaa ennako-oletustaan. Dokumentti toimii näkemäni mukaan samalla periaatteella ja tässä piilee juuri olennainen ero fiktion, joka ei pyrikään kuvaamaan todellisuutta, vaan lavastettua todellisuutta, jolloin tiukka käsikirjoittaminen on mahdollista. Erona taas henkilökohtaisen dokumentin ja muiden dokumenttien välillä on se, että henkilökohtaisessa dokumentissa tekijä matkaa minuuteensa. Tässä on

olennaista Pia Andellin huomio siitä, ettei toisen ihmisen psyykeeseen voi päästä niin syvälle kuin tekijä voi päästä omaansa (Andell 30.6.2010, henkilökohtainen tiedonanto). Henkilökohtainen dokumentti siis tunkeutuu syvemmälle, niin sanotusti alitajuntaan, mitä muut dokumentit eivät välttämättä tee. Silloin lopputuloskaan ei voi olla samassa määrin ennakoitavissa.

### 3.3 Analysoitavaksi valituista dokumenteista

Olen pyrkinyt valitsemaan opinnäytetyöhöni analysoitavaksi eri tavoin tekijän henkilökohtaisuutta käsitteleviä dokumentteja. Olen valinnut henkilökohtaisista dokumenttielokuvista analysoitavakseni Visa Koiso-Kanttilan dokumentin *Isältä pojalle* sekä John Websterin dokumentin *Katastrofin aineksia*. Koiso-Kanttilan dokumentti on hyvä esimerkki suomalaisten miesohjaajien tekemistä 2000-luvun henkilökohtaisen dokumentin toisen aallon teoksista. Tekijä purkaa dokumenttielokuvassa kipeää isäsuhdettaan hyvin intiimillä tavalla, osin ulkoistaen itsensä haastattelijan rooliin. John Websterin dokumenttielokuva on hiukan poikkeavalla tavalla henkilökohtainen, sillä sen tyyliä lähestyy reportaasia. Dokumenttielokuvassa tekijä testaa vuoden ajan vihreämpää elämää perheensä kanssa. Tämä lähestyy toimittaja testaa -tyylisiä journalistisia tuotoksia, mutta erona on, että ote on tästä testauksesta huolimatta hyvin henkilökohtainen. *Katastrofin aineksia* näyttää hyvin henkilökohtaisia hetkiä ja reaktioita perheen vihreämmästä vuodesta, se kertoo tekijän oman elämän kautta jostakin laajemmasta teemasta, tässä tapauksessa ekologisuudesta ja ilmastonmuutoksesta.

Henkilökohtaisia tv-dokumentteja oli henkilökohtaisia dokumenttielokuvia haastavampaa löytää analysoitavaksi. Syynä on se, ettei tv-dokumenteista ole esimerkiksi internetissä saatavilla siinä määrin informaatiota kuin dokumenttielokuvista. Jälkimmäisistä löytyy jo esimerkiksi elokuva-arvosteluja runsaasti. Valitsin henkilökohtaiset tv-dokumentit analysoitavaksi Ylen Tv-arkiston avulla, jolla on käytössään hakujärjestelmä. Sillä voidaan hakea tv-dokumentteja rajatuilla hakusanoilla. Sain tv-arkistosta listan Ylellä esitetyistä televisiodokumenteista,

jotka ovat jollain tasolla tekijälle henkilökohtaisia. Tästä listasta valitsin kaksi erilaista henkilökohtaista tyyliä noudattavaa tv-dokumenttia. Henkilökohtaisista tv-dokumenteista valitsin analysoitavakseni Tarja Strandénin dokumentin *Leikkitoveri Inkerinmaalta* ja episodidokumentin *Minun sukupolveni*. Strandénin *Leikkitoveri Inkerinmaalta* -dokumentti kertoo tekijän matkasta hänen etsiessään inkeriläisiä lapsuutensa leikkitovereita Reino ja Vihtoria. Aiheena ovat inkeriläisten kokemukset jatkosodasta. *Minun sukupolveni* -episodidokumentti sisältää seitsemän ohjaajan tarinat, jotka linkittyvät suuriin ikäluokkiin. Näistä tarinoista kaksi ensimmäistä, Pentti Järvisen *Sirkusta odotellessa* ja Timo-Erkki Heinon *Elokuvani*, ovat tarkasteluni alla. *Sirkusta odotellessa* kertoo tekijän muistoja lapsuutensa pikkukaupungista, jossa vielä ennen televisioiden tuloa erilaiset tapahtumat keräsivät paikkakuntalaiset yhteisöllisesti samaan paikkaan. Heinon *Elokuvani* -tarina kertoo hänen sukupolvensa eläkemaksuihin liittyvistä faktoista ja kertoo henkilökohtaisia asioita muun muassa tekijän syntymisestä ja työurasta.

Katsoin kunkin dokumentin ensin kokonaisuudessaan kerran läpi ja tämän jälkeen palasin keskeisiin kohtiin, jotka kertoivat jotakin olennaista dokumentin henkilökohtaisuudesta. Tein muistiinpanoja sekä ensimmäisellä että toisella katselukerralla, jolloin katsoin tarkemmin yksittäisiä kohtia dokumentista. Keskeisin kysymykseni dokumenttien analysoinnissa on, miten ne ovat tekijälle henkilökohtaisia. Tätä pyrin selvittämään tarkastelemalla, mikä on tekijän rooli dokumentissa ja onko siinä mahdollisesti näkyvissä myös muita hänen läheisiään, kuten perheenjäseniään. Missä määrin tekijä ja hänen tunteensa ja kokemuksensa dokumentissa näkyvät? Tarkastelen myös, miten tämä henkilökohtaisuus on avattu katsojalle. Miten tämä sisäinen refleksiivisyys tuodaan katsojalle ilmi? Lisäksi pohdin kunkin dokumentin kohdalla, mihin edellä erittelemistäni henkilökohtaisen dokumentin alalajeista dokumentti sopii.

### 3.4 Visa Koiso-Kanttila: Isältä pojalle

Henkilökohtainen dokumenttielokuva on ollut 1990- ja 2000-luvuilla suosittu lajityyppi. Tämä näkyy myös siinä, että aihe elokuvalla löytyy yhä useammin tekijän omasta lähipiiristä. Myös tekijän elämäntilanne vaikuttaa aiheen valintaan. Esimerkiksi Visa Koiso-Kanttilan elokuva *Isältä pojalle* syntyi vaiheessa, jossa tekijä mietti rooliaan isänä. (Aaltonen 2006 112–113.) Tämä pohdinta näkyy myös *Isältä pojalle* -dokumentissa. Käytännössä dokumenttielokuva sivuaa viittä sukupolvea: Koiso-Kanttilaa ja hänen poikaansa sekä Koiso-Kanttilan isää, isoisää ja isoisoisää. Keskiössä ovat Koiso-Kanttila ja hänen isänsä, mutta tekijä esimerkiksi pohtii myös käyttäytymistään omaa poikaansa kohtaan peilaamalla sitä omaan isäsuhteeseensa. Hän tuo dokumentissa esimerkiksi kertojana esiin yhden tilanteen, jossa on käyttäytynyt itselleen epätavallisen aggressiivisesti omaa poikaansa kohtaan ja todenneensa sen jälkeen, että hän puhui siinä tilanteessa isänsä suulla.

Koiso-Kanttilan dokumenttielokuvassa on tuotu selvästi esiin jo elokuvan alkupuolella, että tekijä ja päähenkilö ovat yksi ja sama. Elokuvan alussa on kohtaus, jossa Koiso-Kanttila soittaa isälleen ja kysyy lupaa tehdä dokumentti hänestä, isästä ja ukista. Heidän puhelinkeskustelustaan on leikattu muutama kommentti dokumenttielokuvaan, muun muassa isän ensireaktio ”aika rajua”. Katsoja tajuaa heti tästä dialogista, että dokumentin tekijä tekee elokuvaa itsestään ja omasta isäsuhteestaan, ja kuulee, miten dokumentin valmistelu on edennyt, miten elokuvan päähenkilön lisäksi toisen keskeisen henkilön suostumus dokumentin tekemiseen on saatu. Samalla katsoja näkee, miten vaikea aihe dokumentin aihe on tekijälle, koska puhelinsoitosta on aistittavissa tekijän vaivaantuneisuus.

Dokumentissa on käytetty myös niin sanottua puhuva pää -haastattelumuotoa. Haastateltavina ovat Koiso-Kanttilan isä ja isän puoleiset isovanhemmat. Haastattelut on toteutettu siten, että haastateltavien taakse on asetettu peili, josta näkyy Koiso-Kanttila haastattelemassa. Tämä on erikoinen ratkaisu, jos verra-

taan puhtaasti journalistiseen tuotantoon, jossa haastattelija on usein piilotettu. *Isältä pojalle* -dokumenttielokuva kuitenkin näyttää koko elokuvan läpi dokumentin tekijää, joka on myös haastattelija. Koiso-Kanttilan rooli on etsiä vastauksia omaan isä-suhteeseensa, miksi isä on hänen näkökantansa mukaan ollut epäreilu Koiso-Kanttilaa kohtaan.

*Isältä pojalle* -elokuvassa Koiso-Kanttilalla on toisena päähenkilönä ja samalla myös ohjaajana yliveritiset mahdollisuudet saada oma äänensä kuuluviin verrattuna isäänsä ja tämän hän myöntääkin. Jos hän tekee sen liian suoraan ja vahvasti, hän menettää katsojan luottamuksen, ja myös elokuvan draama heikkenee. (Aaltonen 2006, 202.) Tämä objektiivisuuden ristiriita on tuotu dokumentissa esiin siten, että Koiso-Kanttila ja hänen isänsä juttelevat keskenään ja isä toteaa:

Mielenkiintoista, että näin henkilökohtainen aihe ja sinä ohjaajana.

Sinulla on mahdollisuus valita niin sanotusti ne parhaat päältä, sellaiset, jotka tukee enempi sinun kuin minun näkökantaa. Toivottavasti sinulta löytyy myös objektiivisuutta.

(*Isältä pojalle* 2001.)

Tähän Koiso-Kanttila vastaa, että kyllä sitä löytyy. Mielestäni dokumentin objektiivisuus tuodaan esiin siinä, että vaikka tekijällä ja hänen isällään on hyvin erilaiset näkökannat tekijän lapsuudesta ja hänen suhteestaan isäänsä, kumpakaan ei alleviivata liikaa, vaan dokumentin loppu jätetään avoimeksi. Dokumentissa tuodaan esiin kummankin henkilön näkemykset ja niiden ristiriitaisuus. Kummatkin muistavat asiat eri lailla. Näitä näkemyksiä ei kuitenkaan todisteta oikeaksi, vaikka dokumentissa näytetäänkin henkilöiden keskustelua näistä eroavista näkökulmista. Katsojalle jätetään mahdollisuus muodostaa oma totuutensa näkökulmien välillä. Dokumentin lopussa näytetään kohtaus, jossa Koiso-Kanttila ja hänen isänsä halaavat ikään kuin sovinnon merkiksi. Sen jälkeen kuuluu Koiso-Kanttilan spiikki:

Mä oon oikeesti saanu tosi paljon sitä vihaa ulos. Et oikeesti se vihan, surun tunteminen vaikutti oikeesti tosi paljon siihen.

(Isältä pojalle 2001.)

Tekijä siis tekee ikään kuin sovinnon itsensä ja ennen kaikkea isänsä kanssa. Vertauskuvallista on se, että tekijä uskalsi lopun halauksessa itkeä isänsä edessä.

Pia Andellin mielestä *Isältä pojalle* on enemmän ongelmälähtöinen dokumenttielokuva (Andell 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto). Tämä on totta sikäli, että kimmoke dokumentin tekemiseen syntyi sellaisessa Koiso-Kanttilan elämänvaiheessa, jossa hän rupesi miettimään omaa rooliaan isänä. Toisaalta dokumentti sisältää runsaasti myös muistelmälähtöisiä elementtejä. Pitkin elokuvaa Koiso-Kanttila kertoo muistojaan isästään ja heidän välisistään hetkistä. Dokumentti esimerkiksi alkaa muistikuvalla isän käytöksestä. Tekijän muistikuvat ovat olennainen osa dokumentin kerrontaa, mutta lähtökohta dokumentin tekemiseen on ollut nimenomaan juuri ongelmälähtöinen.

Inari Teinilän jaottelemassa henkilökohtaisen dokumenttielokuvan alalajissa omaelämäkerrannallisessa dokumenttielokuvassa kuvat, esineet, ihmiset ja paikat palauttavat kertojan mieleen tunteita ja kokemuksia. Usein nämä asiat myös kuvittavat dokumentin. (Teinilä 2004.) Koiso-Kanttilan *Isältä pojalle* -dokumentissa käytetään kahta elementtiä, jotka tuovat tekijälle sekä hänen isälleen muistoja menneisyydestä. Koiso-Kanttilalle keskeinen asia, joka tuo muistoja mieleen, on kanootti, jota näytetään dokumentissa lipumassa useita kertoja. Tekijä myös kertoo dokumentissa, kuinka hän aina lapsena toivoi, että isä olisi vinyt hänet kanoottiretkelle. Isän muistikuvat Koiso-Kanttilan lapsuuden ajoilta kiteytyvät taas dioihin, joita Koiso-Kanttila isänsä kanssa katselee. Tältä kannalta, että dokumentissa on kanootin ja diojen kaltaisia vahvoja muistoihin vetoavia elementtejä, voisi *Isältä pojalle* -dokumentin jaotella omaelämäkerrannallisen dokumenttielokuvan tyyliin.



### 3.5 John Webster: Katastrofin aineksia

John Websterin *Katastrofin aineksia* -dokumenttielokuvan isona teemana on ilmastonmuutos. Webster pohtii oman perheensä päästöjen vaikutusta ympäristöön. Hän päättää kokeilla vuoden ajan perheensä kanssa vihreää elämää karzimalla öljyn arjesta pois. Päähenkilöinä ovat Webster, hänen vaimonsa sekä heidän kaksi poikaansa. *Katastrofin aineksia* koostuu suorista tilanteista, päähenkilöiden välisistä keskusteluista ja toiminnasta sekä Websterin spiikeistä, joissa Webster käyttää sekä minä-muotoa että yleisempää puhetapaa. Haastatteluita ei käytetä lainkaan. Erityisen intiimin tuntuiseksi dokumenttielokuvan tekee se, että perhe on pitkälti kuvannut dokumentin itse. Ympärillä ei siis ole häärimässä isoa tuotantoryhmää, mikä näkyy lopputuloksessa, ja se tekee katsojalle tilanteet aidomman tuntuiseksi.

Asetelma, jossa Webster tekee dokumenttia omasta itsestään ja perheestään, tuodaan ilmi heti elokuvan alkupuolella. Tekijä pohtii ilmastonmuutosta yleisellä tasolla ja sen jälkeen listaa keskeisiä mahdollisesti ilmastonmuutokseen vaikuttavia asioita perheestään. Tämän jälkeen katsojalle näytetään Websterin ja hänen vaimonsa välinen keskustelu, jossa Webster ehdottaa elokuvan tekemistä heidän perheestään. Tämä on samankaltainen elokuvan henkilökohtaisuuden selkeä esiin tuominen kuin Koiso-Kanttilan dokumenttielokuvassa *Isältä pojalle*. Sen lisäksi, että katsojalle tuodaan selkeästi ilmi, että tekijä tekee dokumenttia itsestään, näytetään katsojalle myös autenttinen tilanne, jossa päähenkilöiltä kysytään suostumusta dokumentin tekoon. Tämän keskustelun myötä katsojalle myös perustellaan se, miksi tekijä on päätenyt ottamaan juuri oman perheensä dokumentin päähenkilöiksi.

John Webster: Minulle tämä on äärimmäisen tärkeää. Tämä on tärkein aihe, jota olen koskaan käsitellyt.

Anu Webster: Mutta mä en halua olla mukana missään elokuvassa. Mun mielestä se semmosta ekshibitionismia ja itsensä tärkeänä esittämistä.

John Webster: Minusta koko jutun ydin on, että me olemme tavallinen lähiöperhe. On auto, kaksi lasta ja elämme niin kuin kaikki muutkin. Tärkeää on se, että elämme kuin muutkin.

(Katastrofin aineksia 2001.)

Tämän keskustelun myötä pohditaan myös dokumenttielokuvan objektiivisuutta. Vaimo Anu Webster on ikään kuin kyseenalaistajana dokumentin henkilökohdistamisessa. Hän esittää John Websterille suoraan sen epäkohdan, että dokumentin tekeminen itsestään on itsensä tärkeänä pitämistä. John Webster perustelee tämän taas sillä, että perhe valitaan kohteeksi, koska he ovat ihan tavallinen suomalainen lähiöperhe. Tässä tapauksessa syy tehdä henkilökohtainen dokumentti on lähellä Saksalan määrittelyä, jonka mukaan tekijä asettumiseksi dokumentin päähenkilöksi on relevanttia, jos dokumentin aiheena on prosessi, johon kukaan ulkopuolinen ei voi mennä sisään (Saksala 2011, henkilökohtainen tiedonanto). Websterin dokumentin tapauksessa prosessi eli ympäristöstävällinen elämäntapa ja sen toteuttamisen mahdollisuus on toki sellainen, että siihen voisi asettua päähenkilöksi periaatteessa kuka vain suomalainen lähiöperhe. Ongelmana olisi kuitenkin ollut, miten löytää perhe, joka olisi ollut valmis tekemään niin isoja muutoksia elämässään kuin mitä Webster perheineen tekee. Websterin keskeinen tavoite dokumenttielokuvassa on vähentää perheensä hiilidioksidipäästöjä. Näihin vähennyksiin pyritään hyvinkin merkittävillä elämäntapamuutoksilla. Keskeinen tavoite on karsia rajusti öljyn käyttöä. Tämä näkyy siinä, että perhe luopuu autostaan ja veneestään sekä siinä, että lomalle ulkomaille ei matkatakaan enää lentokoneella, vaan junalla. Suurin arkeen vaikuttava muutos on se, että peruselintarvikkeita, kuten vessapaperia, ei voi enää ostaa tavallisesta kaupasta, koska ne on kääritty muoviin ja muovi on tuotettu öljystä. Joillekin elintarvikkeille ei löydy muovittomia vaihtoehtoja, joten perhe päätyy vuoden edetessä valmistamaan niitä itse. Tällaisia elintarvikkeita ovat esimerkiksi hiusvaha ja hammastahna. Kuinka moni perhe olisi ollut valmis samoihin muutoksiin? Tällaisissa tapauksissa tulee myös ottaa huomioon etiikka. Voiko ohjaaja asettaa vieraan perheen elämään edellä kuvailtua elämää vuodeksi? Webster on ilmeisesti päätenyt kieltävään vastaukseen. Lisäksi oman perheen asettaminen koekaniineiksi on todennäköisesti ollut huomattavasti no-

peampi ratkaisu kuin se, että olisi lähdetty etsimään kuvattavaa perhettä. Aihe on myös tekijän perusteluiden mukaan hänelle itselleen erityisen tärkeä, jolloin elokuvan teemalla on jo olemassa vahva henkilökohtainen ulottuvuus. John ja Anu Webster käyvät dokumenttielokuvan loppupuolella keskustelun, jossa he pohtivat uutta elämäntapaansa ja sen mahdollista jatkumista vuoden kokeilun loputtua.

John Webster: Miten tää jatkuu, jos mulle niinku, jos mun ahdistuneisuus vaan syvenee ja sä et halua miettiä sitä.

Anu Webster: Ei aavistustakaan.

(Katastrofin aineksia 2001.)

Tässä tuodaan ilmi, että tekijälle on elämäntapamuutoksesta noussut tarve jatkaa samalla vihreämmällä linjalla. Tämän jälkeen dokumentissa perhe käy läpi vuoden hiilidioksidipäästönsä, jotka olivat tippuneet puoleen aiemmasta päästömäärästä. Lopputeksteissä ilmoitetaan katsojalle, että tärkeimpien asioiden kohdalla perhe jatkaa hiilidieettiään.

Dokumenttielokuvassa tulee tasaisin väliajoin tekstinä päivityksiä meneillään olevasta kuukaudesta sekä senhetkisestä lämpötilasta ja poikkeavuudesta normaaliin lämpötilaan. Lisäksi tapahtumat etenevät kronologisessa järjestyksessä ja niiden tehtävänä on kuvata jokapäiväistä arkea ja siitä selviytymistä. Luokittelisin *Katastrofin aineksia* -dokumenttielokuvan päiväkirjadokumentiksi. Sillä on vahva sosiaalishistoriallinen ulottuvuus kertoa ilmastonmuutoksesta kyseisenä ajankohtana. Lisäksi dokumenttielokuva tuo esiin runsaasti muita tuon ajan yhteiskunnallisia ulottuvuuksia esiin, kuten sen, miten tärkeä raaka-aine öljy on. Dokumenttielokuvassa on myös yhtäläisyyksiä kotietnografia-lajityyppiin, koska dokumentti perustuu vahvasti perheenjäsenten kuvaamiseen.

### 3.6 Tarja Strandén: Leikkitoveri Inkerinmaalta

Televisiodokumentti *Leikkitoveri Inkerinmaalta* käsittelee isona aiheenaan Suomeen jatkosodan aikana tulleita inkeriläisiä. Dokumentin tekijällä Tarja Strandénilla on omakohtainen suhde inkeriläisiin. Helsingin suurpommitusten jälkeen Strandén muutti sukulaislapsien kanssa Vihtiin isovanhempiensa Hovi-tilalle. Hän lähtee dokumentissa etsimään kahta lapsuutensa leikkitoveria, Reino ja Vihtoria, jotka tulivat perheineen sotaa pakoon samaiselle Hovi-tilalle.

Tekijän henkilökohtainen suhde dokumenttiin tuodaan katsojalle selväksi heti ensimmäisessä spiikissä. Strandén toimii itse kertojana ja spiikkaa minämuodossa. Hän kertoo kolmesta muistikuvastaan, joista ensimmäinen lähenee hänen mukaansa unta, toinen on myös hatara ja kolmas selkeämpi. Samaan aikaan näytetään Strandénia ajamassa autoa ja valokuvaa Reinosta ja Vihtorista.

Dokumentissa on henkilökohtaisten tarinoiden lisäksi myös yleistä informaatiota tuon ajan sotaoloista. Samalla, kun Strandén kertoo lähteneensä Vihtiin isovanhempiensa luokse kauemmas Helsingin pommituksista, hän kertoo, miten maatilat yleensäkin sodan aikana pärjäsivät. Keskeistä oli hänen mukaansa se, että miesten ollessa rintamalla, maatiloille tarvittiin ja otettiin uusia ihmisiä töihin. Inkerinsuomalaiset olivat yksi vastaus tähän työvoimapulaan. Inkeriläisperheitä sijoitettiin useille suomalaisille maatiloille.

Sota toi uudet leikkitoverit.

(Leikkitoveri Inkerinmaalta 2005.)

*Leikkitoveri Inkerinmaalta* -dokumentin Reinon ja Vihtorin etsintäprosessi alkaa siitä, kun Strandén menee käymään Vihdin Hovi-tilalla. Tilan nykyinen omistaja tervehtii Strandénia lämpimästi ja toteaa paikan varmaan herättävän muistoja. Tämän jälkeen tekijä lähtee etsimään poikia erilaisten asiakirjojen avulla. Spiikit

kertovat Strandénin henkilökohtaisista ajatuksista ja tuntemuksista etsintäprosessin aikana.

Tuntuu epätodelliselta lähteä etsimään lapsuuden ystävien menneisyyttä arkistojen papereista. Ihan kuin tunkeutuisi kielletylle alueelle.

(Leikkitoveri Inkerinmaalta 2005.)

Reino löytyy Suomesta Sipoosta ja Vihtori Venäjän puolelta. Kohtaamiset monen kymmenen vuoden jälkeen ovat tunteikkaita, mutta huomionarvoista on, että Strandén pitää itsensä suhteellisen etäisenä. Keskustellessaan poikien, nyttemmin miesten, kanssa näissä kohtaamisissa Strandén kertoo aluksi omia muistikuviaan heidän yhteisestä lapsuudestaan ja käy heidän kanssaan läpi vanhoja valokuvia, mutta siirtyy sen jälkeen taustalle toimittajan rooliin. Sen jälkeen, kun Reino ja Vihtori on löydetty, heidät ja heidän inkeriläiset taustansa nostetaan dokumentin keskiöön. Strandén kuitenkin pysyy mukana, konkreettisestikin kuvassa, ihan dokumentin loppuun saakka. *Leikkitoveri Inkerinmaalta* huipentuu siihen, kun kolmikko menee yhdessä käymään Vihdin Hovi-tilalla. Strandén ottaa Reinosta ja Vihtorista uuden valokuvan samoilla portailla, joilla dokumentin alussa näytetty valokuva on vuosikymmeniä sitten otettu.

Yhteinen aika oli kerran vain lyhyt vaihe lapselle käsittämättömien tapahtumien keskellä. Muistelmien katkelmat tulevat täällä helposti todellisiksi.

(Leikkitoveri Inkerinmaalta 2005.)

*Leikkitoveri Inkerinmaalta* on muistelmalähtöinen. Dokumentti lähtee liikkeelle tekijän muistikuvista menneisyydestä. Päätehtävänä on löytää vuosien takaiset leikkikaverit, joihin muistikuvat kytkeytyvät. Kun leikkikaverit löytyvät, heidän kanssaan käydään läpi muistikuvia 1940-luvusta ja yleensäkin inkeriläisyyteen kytkeytyvistä asioista. Esimerkiksi Vihtorilta kysytään Venäjälle paluumuutosta, jonka hän perheineen teki 1940-luvun lopussa.

Tarkemmin määriteltynä *Leikkitoveri Inkerinmaalta* -tv-dokumentin voisi luokitella omaelämäkerrannalliseksi dokumentiksi. Dokumentin keskeisenä aiheena on Strandénin, Reinon ja Vihtorin menneisyys ja siihen liittyvien asioiden muistaminen. Lisäksi dokumentissa on keskeisenä toistuvana paikkana Vihdin Hovi-tila, josta puhutaan muistelmissa ja jonne myös palataan kahteen otteeseen. Toistuvana asiana on Reinosta ja Vihtorista 1940-luvulla otettu valokuva, josta dokumentti alkaa ja johon dokumentti palaa lopussa. Strandénin omana henkilökohtaisena muistona ovat lasiset joulukuusen eläinkoristeet, jotka myös näkyvät kuvassa dokumentin alussa. Kyseiset koristeet ovat asia, jonka hän muistoissaan linkittää vanhoihin leikkitovereihinsä. Hän kysyy tämän muistikuvan todenperäisyyttä sekä Reinolta että Vihtorilta dokumentin edetessä, mutta varsinainen totuus jää hiukan auki. Reino kertoo, että hänen äitinsä kuljetti mukanaan heidän muuttopaikastaan toiseen Virosta ostamiensa hienoja joulukoristeita, mutta ne eivät ilmeisesti kuitenkaan suoraan vastanneet Strandénin kuvausta koristeista. Strandén summaa spiikissään, että ihmeelliset koristeet lienevät sittenkin lapsen mielen tuotosta.

### 3.7 Episodidokumentti: Minun sukupolveni

*Minun sukupolveni* -tv-dokumentti poikkeaa olennaisesti kolmesta muusta analysoimastani dokumentista siinä, että se pitää sisällään seitsemän lyhyttä tarinaa. Kussakin tarinassa ohjaajat kertovat oman aiheensa ja näkemyksensä asioista, jotka liittyvät suuriin ikäluokkiin. Näistä seitsemästä tarinasta ensimmäinen on tekijälle henkilökohtainen ja toinen jossain määrin henkilökohtainen. Lopuissa viidessä tarinassa on ulkopuoliset haastateltavat ja ohjaaja pysyttelee taka-alalla. Tämä on mielenkiintoinen tapa toteuttaa henkilökohtaisen dokumentin tyyliä. Henkilökohtaisuus on vain yksi dokumentin kerrontakeinoista.

Episodi, joka on tekijälle henkilökohtainen, on Pentti Järvisen ohjaama *Sirkusta odotellessa*. Tarinan keskiössä on 1950-luvun pikkukaupunki ja kaupungin kollektiiviset kokemukset ennen televisioiden yleistymistä. Järvinen kuvaa tarinas-

saan oman kokemuksen kautta, miten pikkukaupungissa aina odotettiin sirkkuseen tuloa keväisin.

Mä muistan, että talossa, jossain asuin lapsen, tädit kerto sellasta juttua, että olin pikkupoikana istunu kesäisin pankin rappusilla heti, kun lumet oli sulanut ja osittain oli vielä lunta maassakin. Joku täti oli kysynyt: Mitä Pentti odottaa. Mä olin vastannut, että sirkusta.

(Minun sukupolveni 2006.)

Järvinen tekee henkilökohtaiset spiikkinsä pääosin stand-up juontojen kautta eli hän puhuu suoraan kameralle. Osa spiikeistä on minä-muodossa, osa yleisesti kerrottuna. Lisäksi tarinassa on kuvitusta tekijästä esimerkiksi kävelemässä kotikaupungissaan. Tarina sisältää yhden ulkopuolisen haastateltavan, jonka kautta tuodaan katsojille ilmi myös yksi aikanaan paikkakuntalaisia kuohuttanut paikallinen nähtävyys. Järvinen kysyy haastateltavalta, että ”olek sä nähnyt täällä valaita” (*Minun sukupolveni 2006*). Haastateltava vastaa myönteisesti ja Järvinen kyselee vielä täydentäviä kysymyksiä. Järvinen kertoo vielä Rengon sudesta, joka kuohutti paikkakuntaa viimeistään, kun se tuotiin nähtäviin paikalliselle jääkiekkostadionille.

Mutta valas ja Rengon susi eivät olleet mitään verrattuna siihen, mitä tuleman piti.

(*Minun sukupolveni 2006*.)

Järvinen oli vuonna 1955 muiden mukana katsomassa vierasta eli tummaa miestä, joka käymässä paikkakunnan rautatieasemalla. Hän kuvaa tunnelmaa paikan päältä ja kertoo nähneensä tämän tumman miehen sekä kätelleensä samalla miehen vieressä istunutta naista. Muiston merkitystä korostaen Järvinen viimeinen spiikki tehdään kyseisellä rautatieasemalla.

Mä en muista, ymmärsinkö mä silloin, että olin juuri kätelly maailman kauneinta naista.

(Minun sukupolveni 2006.)

Tämän viimeisen spiikin merkitys selviää heti sen jälkeen tarinan lopputeksteistä, joissa mainitaan Armi Kuusela.

Toinen tv-dokumentin episodi, joka on jossain määrin henkilökohtainen, on Timo Erkki-Heinon tekemä *Elokuvani*. Käytän termiä ”jossain määrin henkilökohtainen”, koska vaikka Heino on tarinan case-henkilö, hän ei kuitenkaan tuo juuri ilmi esimerkiksi omia tunteitaan. Tämä henkilökohtaisuus on siis vaikkapa Järvisen tarinaan verrattuna vieläkin enemmän ikään kuin esimerkillistetympää. Ensimmäisenä tarinassa tulee teksti *Timo-Erkki Heinon elokuva*. Episodin aiheena ovat eläkkeet, joita Heino pohtii omien eläkemaksujensa kautta. Lisäksi kuvituksessa näkyy Heinon valokuvia aina lapsuudesta nykypäivään. Tarina alkaa yleisestä isoja ikäluokkia koskettavasta informaatiosta.

Suuret ikäluokat alkoivat syntyä elokuussa 1945. Silloin syntyi 11 688 lasta. Yksi heistä olin minä.

Syntymäpainoni oli kilo 980 grammaa, mikä oli niissä olosuhteissa vähän. Kätilö tuli synnytyssalista sanomaan isälleni, että jompikumpi kuolee varmasti, äiti tai poika, todennäköisesti molemmat. Näin ei kuitenkaan käynyt.

(Minun sukupolveni 2006.)

Tämä viimeisin spiikki sisältää hyvinkin henkilökohtaisen Heinon muiston. Tällä ei varsinaisesti ole merkitystä tarinan asiasisältöön, mutta se tuo tarinaan tuntefaktaa. Tämän jälkeen Heino kertoo työ- ja opiskeluhistoriastaan. Hän kertoo olevansa nyt eläkeiän kynnyksellä ja että eläkeasiat ovat alkaneet kiinnostaa. Tässä ikään kuin tuodaan selkeästi katsojalle esille ne kiinnostuksen kohteet, jotka yleensäkin toimittajalla usein vaikuttavat jutun tekemiseen. Journalismissa yleensä jätetään sanomatta tällaiset toimittajan omat intressit.



Heino pohtii yli kolmenkymmenen vuoden työstään maksettuja eläkemaksuja ja sitä, että niistä ainoastaan neljännes on rahastoitu niin, että niistä maksetaan tulevaisuudessa hänen eläkemaksujansa. Loput ovat menneet edellisten sukupolvien eläkemaksuihin. Tämän jälkeen esitetään yleistä faktaa eläkemaksuista Suomessa ja loppuun ikään kuin vetoomus tuleville sukupolville.

Olen pitänyt oman osani, vaikei suurta elokuvaohjaajaa tullutkaan.

(Minun sukupolveni 2006.)

Näistä kahdesta *Minun sukupolveni* -tv-dokumentin tarinasta ensimmäinen on muistelmälähtöinen ja jälkimmäinen ongelmalähtöinen. Järvisen tarina *Sirkusta odotellessa* keskittyy selkeästi hänen lapsuutensa muistoihin hänen kotikaupunkinsa yhteisöllisistä tapahtumista. Heinon tarina *Elokuvani* taas lähtee liikkeelle hänen omasta nykytilastaan ja sitä askarruttavasta faktasta. Hän on itse eläkeiän kynnyksellä ja on ryhtynyt sen myötä pohtimaan eläkemaksuja. Tyyliiltään Järvisen episodi on nähdäkseni muistojen ja niihin liittyvien keskeisten asioiden ja paikkojen myötä omaelämäkerrannallinen dokumentti ja Heinon episodi henkilökohtainen essee. Jälkimmäisessä tekijän roolina on suhteuttaa omia kokemuksiaan laajempaan muuhun materiaaliin ja faktatietoon.

### 3.8. Katsottujen dokumenttielokuvien ja tv-dokumenttien vertailu

Kaikissa neljässä analysoimassani dokumentissa aiheet liittyvät läheisesti tekijään itseensä: *Isältä pojalle* purkaa tekijän omaa isäsuhdetta ja *Katastrofin aineksia* Websterin perheen öljydieettiä, Strandénin *Leikkitoveri Inkerinmaalta* -dokumentti kertoo tekijän matkasta hänen etsiessään lapsuutensa leikkitovereita ja *Minun sukupolveni* -episodidokumentti kertoo Järvisen muistikuvista hänen lapsuutensa kotikaupungista sekä Heinon eläkeikään liittyvistä faktoista. Lisäksi kaikissa tuodaan tekijän henkilökohtaisuus selkeästi katsojalle esille. Yhdessä-

kään analysoimassani dokumentissa keskiössä ei kuitenkaan ole ainoastaan tekijä itse. *Isältä pojalle* -dokumentissa Koiso-Kanttila haastattelee myös isäänsä ja isovanhempiansa. Websterin dokumentissa keskiössä ovat ohjaajan lisäksi hänen vaimonsa sekä heidän lapsensa. *Leikkitoveri Inkerinmaalta* näyttää ohjaajan lisäksi myös hänen kahta lapsuuden leikkitoveriaan. *Minun sukupolveni* -episodidokumentissa Järvisen tarinassa on hänen itsensä lisäksi myös yksi paikkakuntalainen haastateltavana. Heinon tarinassa ei sen sijaan näy muita haastateltavia, mutta tarinan aihe suurimmilta osin käsittelee yleistä faktaa hänen sukupolvensa eläkeasioista.

Keskeisin ero näiden katsomieni henkilökohtaisten dokumenttielokuvien ja henkilökohtaisten tv-dokumenttien välillä on kuitenkin mielestäni löydettävissä juuri tekijän lisäksi dokumentissa mukana olevista muista henkilöistä. Ero on lähinnä siinä, miten heitä dokumentissa käytetään ja mikä on tekijän rooli suhteessa heihin. Tämä nähdäkseni linkittyy siihen, miten dokumentin aihe on saanut alkunsa, mutta myös siihen, keille dokumenttia tehdään. Dokumenttielokuvassa tekijä tekee dokumenttia omasta totuudestaan käsin, mutta televisiodokumentissa asia on toisin.

Koiso-Kanttila haastattelee dokumentissaan isäänsä ja isovanhempiansa. Tekijän tavoitteena on selvittää omaa kipeää isäsuhdettaan ja sen taustatekijöitä. Hän esimerkiksi yrittää löytää isovanhempiaan haastattellessaan vastausta siihen, miksi hänen isänsä on käyttäytynyt häntä kohtaan niin kuin on käyttäytynyt. Koiso-Kanttila selvittää, löytyykö esimerkiksi hänen oman isänsä isäsuhteesta vastauksia hänen kokemaansa epäkohtaan. Isovanhempien haastattelu tuo esiin faktaa jatkosodan jälkeisistä oloista, mutta haastattelun perimmäinen tarkoitus on löytää vastauksia juuri tekijän omaan isäsuhteeseen.

Webster taas haastattelee, tai pikemminkin kuvaa, omaa perhettään sen vuoksi, että he ovat hänen itsensä lisäksi mukana öljydieetissä. Tavoitteena on tallentaa jokapäiväisiä kokemuksia dieetistä. Perhe on mukana kuvissa, koska hei-

dän kokemuksiin ja tunteitaan halutaan tallentaa. Alkukimmokkeena dokumentin tekemiseen on ollut tekijän huoli ympäristöstä ja sen tulevaisuudesta.

*Leikkitoveri Inkerinmaalta* sen sijaan nostaa dokumentin keskiöön kahden veljeksien tarinat tekijän itsensä sijaan. Dokumentissa kerrotaan myös tekijän omia ajatuksia ja niistä tarina lähtee liikkeelle. Nämä tekijän tunteet tulevat ilmi hänen tekemissään spiikeissä ja ne ovat paikoin hyvinkin henkilökohtaisia. Lisäksi dokumentissa näytetään tekijän kohtaamiset hänen etsimiensä ja sittemmin löytämiensä lapsuuden leikkitoverien kanssa. Kuitenkin, kun Reino ja Vihtori ovat löytyneet, siirtyy tekijä taka-alalle. Kohtaamisten alussa Strandén näkyy halaa-massa miehiä ja muun muassa käymässä heidän kanssaan läpi vanhoja valokuvia. Tämän jälkeen kuva rajautuu Reinoon ja Vihtoriin, siirrytään niin sanottuun puhuva pää -haastattelumuotoon. Strandénin ääni kuuluu taustalla kysymässä kysymyksiä, mutta tällöin hän on ikään kuin siirtynyt jo toimittajan rooliin. Dokumentin huomio keskittyy siten näihin kahteen suomeninkeriläiseen, joiden kokemuksia inkeriläisyydestä erityisesti jatkosodan alla tuodaan esiin. Aiheena eivät ole enää Strandénin lapsuuden kokemukset inkeriläisistä, vaan inkeriläisten kokemukset heidän omasta lapsuudestaan. Vaikka dokumentti sekoittaa näitä aineksia, painoarvo on nimenomaan Reinossa ja Vihtorissa. Tämä tuntuu korostavan sitä, että dokumentti on tehty nimenomaan suomeninkeriläistä, eikä suomalaisen kokemuksista suomeninkeriläisistä.

Huomionavoista Järvisen tarinassa episodielokuvassa *Minun sukupolveni* on se, että siinä on Järvisen lisäksi toinen hahmo, vaikkei dokumentin sisältö sitä välttämättä vaatisi. Ulkopuolisen haastateltavan rooli on kertoa pikkupaikkakunnalle tuodusta valaasta, joka sai lähes koko kylän kokoontumaan yhteen paikkaan tätä nisäkästä katsomaan. Miksei Järvinen kertonut myös tätä muistoa itse? Muutoin hän dokumentissa kertoo kaikki muut keskeiset pikkupaikkakuntaa kuohuttaneet tapahtumat: sirkuksen jokakevällisen vierailun, Rengon suden näytille tuomisen paikalliselle jääkiekkostadionille ja ulkomaalaisen miehen vierailun. Tulee mielikuva, että dokumenttiin on otettu toinen haastateltava tarkoituksella, vaikka tekijällä olisi ehkä itselläänkin ollut muistoja kyseisestä valaasta. Ehkä tämä on tehty sen vuoksi, että tarinassa tulisi muukin kuin tekijän oma

ääni kuuluviin. Jos näin on, niin tämä ratkaisu korostaa sitä, että tekijä toimii dokumentissa vain yhtenä esimerkkinä, eikä tuotoksesta ole haluttukaan ainoastaan tekijän omaa muistelmaa lapsuutensa paikkakunnasta.

Heinon tarinassa taas tekijän oma henkilökohtaisuus on varsin rajattua. Hän käyttää itseään selkeästi esimerkkinä omasta sukupolvestaan. Katsojalle tuodaan muutamia faktoja Heinosta, kuten syntymävuosi ja –paino sekä hänen työuransa kulku ja sen aikana maksamansa eläkemaksut. Muilta osin tarina käy läpi Heinon sukupolven eläkemaksuihin liittyviä faktoja yleisellä tasolla. Tekijä pysyttelee näiden faktojen ajan taustalla spiikkaamassa selkeästi toimittajamaisessa roolissa.

Näiden katsomiini dokumenttielokuvien ja tv-dokumenttien perusteella voisi sanoa, että henkilökohtaisissa tv-dokumenteissa tekijän näkyminen on keino päästä käsiksi yleisempään faktaan. Henkilökohtaisissa dokumenttielokuviissa tämä dokumentin yleisempi taso on rajatumpi, painoarvo on nimenomaan tekijässä tai hänen lähipiirissään ja tekijä kertoo näiden kautta jostakin yleisemmästä teemasta. Katsomissani dokumenttielokuviissa keskiössä ovat nimenomaan tekijän kokemukset ja tunteet, ja muut dokumentin henkilöt ovat vahvistamassa näitä tekijän kokemuksia, kulkemassa niissä mukana. Tv-dokumentissa taas aiheena tuntui olevan jokin yleisempi aihe, ilmeisesti jo tilauksena valmiina tullut, jossa tekijä on ikään kuin vain esimerkkinä mukana. Asetelma näkyy jo siinä, että tekijä myös asettuu jossain vaiheessa dokumenttia ulkopuoliseksi kokiaksi, kun hän haastattelee muita.

Tekijä näkyy konkreettisestikin tv-dokumentissa vähemmän. Leikkitoveri Inkerinmaalta näyttää Strandénia enemmän kahta inkerinsuomalaista miestä, Reino ja Vihtoria. Järvisen tarina puolestaan näyttää tekijän spiikkaamassa suoraan kameralle, mikä luo toimittajamaisen vaikutelman. Kun episodissa näytetään toista haastateltavaa, ei Järvistä näy kuvassa, vaan hän on kameran takana kysymässä kysymyksiä. Koiso-Kanttilan dokumentissa sen sijaan tekijä näkyy keskeisenä päähenkilönä läpi dokumentin. Koiso-Kanttila kuitenkin myös

ulkoistaa itseään toimimalla haastattelijana, jolloin hän näkyy katsojalle haastateltavien taustalla olevan peilin kautta. Kuitenkin, kun Koiso Kanttila haastattelee, hän ei ole pelkästään haastattelija, vaan myös oma itsensä, joka etsii vastauksia omaan elämäänsä. Webster perheineen puolestaan on näkyvillä läpi koko *Katastrofin aineksia* –dokumenttielokuvan, vaikka sekaan on myös leikattu muutakin yleistä, esimerkiksi ilmastonmuutosta kuvaavaa kuvamateriaalia. Webster ei kuitenkaan missään vaiheessa dokumentissa astu toimittajamaiseen rooliin, vaan on selkeästi perheineen dokumentin päähenkilönä läpi elokuvan. Dokumenttiin on esimerkiksi leikattu ristiin John ja Anu Websteriä keskustellessa keskenään. Tässäkin, vaikka John Webster esittää kysymyksiä, hän esittää ne selkeästi puolisona puolisolle, eikä esimerkiksi toimittajana haastateltavalle.

## 4 HENKILÖKOHTAISUUDEN EROSTA

### 4.1 Yhteenveto dokumenttielokuvien ja tv-dokumenttien henkilökohtaisuudesta

Silanderin mukaan riippuu aina tekijästä, päätyykö hän tekemään subjektiivista vai journalistista dokumenttia. Tämä on siis ennen kaikkea luonnekysymys. Lopputulos on kuitenkin aina ainakin jossain määrin henkilökohtainen. (Silander 13.10.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Silander tarkoittaa viimeisellä kommentillaan sitä, että dokumentti on aina henkilökohtainen, koska se sisältää aina subjektiivisia tekijän ratkaisuja lähtien esimerkiksi jo siitä päätöksestä, tekeekö hän dokumentin itsestään. Mielestäni keskeistä on tämä, että henkilökohtaisen dokumentin valinta dokumentin tyylilajiksi on osittain myös tekijän tekemä henkilökohtainen ratkaisu. Esimerkiksi voi nostaa *Minun sukupolveni* -episodidokumentin. Dokumentissa olevista seitsemästä episodista, joissa kussakin on eri ohjaaja, oli kahteen valittu tekijälle henkilökohtainen ote. Lopuista viidestä olisi myös ainakin yhdessä voinut olla tekijälle mahdollisuus henkilökohtaiseen lähestymistapaan. Marjo Lundvallin ohjaamassa *Pinkkiä ja anguraa* -episodissa ulkopuolinen haastateltava kertoo suurten ikäpolvien nuoruuden ajan muodista. Tässä olisi nähdäkseni ollut ohjaajalla mahdollisuus hypätä case-henkilöksi kertomaan omin sanoin nuoruutensa muotivillityksistä, mutta hän on tehnyt ratkaisun jättäytyä taka-alalle. Järvisen tarinassa taasen tekijä olisi voinut itse jättäytyä kokonaan taka-alalle ja haastatella jotakuta muuta pikkukylän asukia. Täytyy kuitenkin ottaa huomioon, että näiden tarinoiden taustalla voi olla myös katsojalle näkymättömiä tuotantoseikkoja. Esimerkiksi Järvisen tapauksessa voi olla, ettei haastateltavaksi ole saatu ulkopuolista henkilöä. Katsojalle näkyvien tosiasioiden perusteella voisi sanoa, että henkilökohtaiseen tyylilajiin tarttuminen on osin ohjaajan luonnekysymys. Tosin tv-dokumentin muotoa sanelee paljolti myös se, että dokumentti tulee aiheineen useimmiten

valmiina tilauksena. Ohjaaja ei välttämättä voi valita henkilökohtaista dokumenttia tyyli-lajikseen, jos se ei sovi tilaukseen.

Esimerkiksi Yleisradion tilausjärjestelmässä tv-dokumentin aiheesta sovitaan tekijän, tuottajan ja tilaajan kesken. Tämän jälkeen tekijä ja tuottaja päättävät yhdessä dokumentin näkökulman ja muut sisällölliset ja tuotannolliset puitteet. Tekijä eli toimittaja, joka on välillä myös ohjaaja, laatii kuitenkin tv-dokumentin käsikirjoituksen. (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto). Tekijä ei siis yksin pääse tekemään päätöstä mahdollisesta henkilökohtaisesta otteesta.

Andellin mielestä tv-dokumentti on aina muodollisesti ja rakenteellisesti määritellympi ja konventionaalisempi, niin sanotusti tutumpi. Hän uskoo, että henkilökohtaisessa tv-dokumentissa lähtökohta tai osio voi olla henkilökohtainen, mutta suuremmalta osin pyrkimys on informatiivisuuteen ja objektiivisuuteen. (Andell 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Samoilla linjoilla on Aaltonen. Hänen mukaansa erona on ehkä se, että tv-dokumentissa journalistiset tavoitteet ovat ensisijaisia. Tv-dokumentissa mennään ikään kuin aihe ja sisältö edellä. Henkilökohtaisuus on nimenomaan journalistinen keino. Tv-dokumentissa on muodostunut omat konventionsa tutkivasta reportaasista, jossa toimittaja on mukana aktiivisena henkilönä, ja toimittaja saattaa välillä ottaa hyvinkin henkilökohtaisen position. Henkilökohtainen dokumenttielokuva taas kertoo ennen kaikkea kokemuksista ja menee eräällä tavalla syvemmälle tunteisiin ja kokemuksiin. Kyseessä on hänen näkemyksensä mukaan kuitenkin veteen piirretty viiva ja ongelmallinen jaottelu. (Aaltonen 13.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.)

Tässä on kuitenkin nostettuna esille sama ero, jonka itse löysin henkilökohtaisia dokumenttielokuvia ja henkilökohtaisia tv-dokumentteja verratessa. Henkilökohtaisissa tv-dokumenteissa aiheena ei varsinaisesti tunnu olevan tekijä itse, vaan jokin yleisempi teema, jossa tekijä on yhtenä esimerkkinä. Esimerkiksi Strandénin dokumentissa aiheena eivät ole tekijän kokemukset inkeriläisistä, vaan itse inkeriläiset ja heidän kokemuksensa.

Saksala selventää, että totuudellisuuden vaade on journalismissa eli myös tv-dokumenteissa todella suuri. Tv-dokumentissa tekijä kysyy haastateltavilta m-kirjaimella alkavia kysymyksiä, kuten miksi ja mitä. Siinä pyritään nimenomaan haastateltavien totuudellisuuteen. Tekijän ei pidä Saksalan näkemyksen mukaan tarjota omia mielipiteitään, vaan tekijän totuus muodostuu kokonaisuudesta: tv-dokumentin näkökulmasta, haastateltavien valinnasta, hänen esittämiensä kysymysten tarkoitusperästä, kaikkien audiovisuaalisten elementtien yhteisvaikutuksesta. (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.)

Tähän Saksalan huomioon kiteytyy myös henkilökohtaisen tv-dokumentin ongelma.

Jos tekijä tekisi itsestään tv-dokumentin, olisi se mielestäni väistämättä luova dokumentti, ei journalistinen tuote. Toinen asia on se, että käyttää itseään yhtenä case-henkilönä tai ohjelman tarinaa eteenpäin kuljettavana toimijana eli lähinnä stand-up juontajana.

(Saksala 22.11.2011, henkilökohtainen tiedonanto.)

Tässä palataan siihen olennaiseen dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin eroon, että ensimmäinen on nimenomaan tekijänsä totuus aiheesta, kun taas jälkimmäisen totuus on laajempi. Objektiivisuutta tavoitellaan sillä, että toimittaja yrittää pysytellä taka-alalla ikään kuin puolueettomana totuuden selvittäjänä ja pitää oman äänensä ainakin osittain kuulumattomissa. Jos tv-dokumentti olisi täysin henkilökohtainen, kertoisi se ainoastaan nimenomaan tekijänsä totuuden, ja tämä on haastattelujen perusteella saamani informaation perusteella juuri se, mitä tv-dokumenteissa varotaan.

Silanderin mielestä henkilökohtainen dokumentti on hankala alue. Hän miettii itse aina henkilökohtaisten dokumenttien kohdalla, miksei tekijä tee sitten saman tien fiktiota. Häntä itseään häiritsee henkilökohtaisten dokumenttien narsistinen piirre. Tekijä kokee ikään kuin olevansa taiteilija, joka esimerkiksi Silander ei koe olevansa. Hänestä henkilökohtainen dokumentti liikkuu taiteen puolella,



koska taiteilijalla on aina oma ääni, jolla hän pyrkii kertomaan oman totuutensa. (Silander 13.10.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Tekijän luonnekohtainen piirre tarttua henkilökohtaisen dokumentin tyylilajiin vaikuttaisi linkittyvän keskeisesti juuri tähän Silanderin esiin tuomaan jaotteluun siitä, kokeeko tekijä olevansa taiteilija vai enemmänkin toimittaja. Taiteessa keskeistä on juuri se, että tekijä tuo esiin omia näkökantojaan, mitä taas journalismissa varotaan. Tässä piilee nähdäkseni myös yksi ongelmakohta, kun pohditaan tv-dokumentin henkilökohtaisuutta. Millä tavoin tekijä aiheitaan lähestyy? Keskeistä on se, onko tekijän henkilökohtainen lähestymistapa selkeästi taiteellinen vai enemmänkin yhteiskunnallinen, journalistisempi. Tämä on olennainen asia, jossa henkilökohtainen dokumenttielokuva ja henkilökohtainen tv-dokumentti eroavat toisistaan.

Lähtiessäni tekemään opinnäytetyötäni alkuhypoteesinani oli, että henkilökohtainen dokumentti on nimenomaan tyylilaji, jossa dokumenttielokuva ja tv-dokumentti eivät eroa toisistaan. Tämä siksi, että henkilökohtaisuus on näkemykseni mukaan käsite, joka on genrestä riippumatta samanlainen. Tätä tuntui myös tukevan se, että dokumenttielokuva ja tv-dokumentti ovat viime vuosina lähentyneet toisiaan tyylillisesti. Tutkimusprosessin jälkeen näyttää kuitenkin siltä, että henkilökohtainen dokumentti on nimenomaan tyylilaji, jossa dokumenttielokuva ja tv-dokumentti toisistaan eroavat. Tässä tyylilajissa kohdataan juuri se journalistinen ero, joka dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin välillä on. Tv-dokumentti ei voi olla tekijänsä totuus, eikä siten samassa määrin henkilökohtainen kuin dokumenttielokuva. Tv-dokumentti voi joiltain osin olla tekijälle henkilökohtainen, mutta se ei voi kokonaisuudessaan perustua tekijän henkilökohtaisuuteen, kuten dokumenttielokuva. Tämä liittyy juuri siihen journalismin ehtoon, ettei tekijä voi esittää omia mielipiteitään. Tähän ei niinkään vaikuta dokumentin esittämipaikka, koska kuten seuraavassa kappaleessa tuodaan ilmi, tulevaisuudessa sekä dokumenttielokuvia että tv-dokumentteja tullaan esittämään samalla ohjelmapaikalla, vaan tv-dokumentin syntyprosessi. Television puolella tilataan sekä dokumenttielokuvia että tv-dokumentteja ja se, kumpaa dokumentin lajia tilataan, asettaa dokumentille raamit, jossa tekijä voi toimia.

Tv-dokumentti on Halosen mukaan jo valmiiksi muutenkin dokumenttielokuvaa asiapitoisempaa. Se on valmiina olevien slottien eli ohjelmapaikkojen täyttämistä. Ongelmana henkilökohtaisen dokumentin tyylilajin kohdalla on se, ettei ole olemassa henkilökohtaisten tv-dokumenttien slotteja. Tv-dokumentti voi olla henkilökohtainen, mutta se on harvinaisempaa kuin dokumenttielokuvien kohdalla. (Halonen 4.10.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Silanderin mielestä dokumenttielokuvan voi tehdä vaikka itselleen, mutta tv-dokumenttia ei voi ja tämä rajaa olennaisesti aihetta. Jo tuottaja määrittelee suurimmalta osin sen, minkälaisia tv-dokumenteista tehdään. Tekijällä on siten jo tuotantonsa alkuvaiheessa tiukat rajat, joiden sisällä hän voi olla henkilökohtainen. (Silander 2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Tässä tulee taas ilmi se, että tv-dokumentin formaatti määrää sen, minkälaisen muodon televisiodokumentti voi ottaa. Tekijällä on ikään kuin valmis muotti, johon hän astuu. Ja koska henkilökohtaisia tv-dokumentteja ei tv-slotteihin edes tilata (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto), ei tekijällä juuri ole mahdollisuutta sellaista tyyliä tv-dokumenttiin valita.

Olennaista pohdittaessa tv-dokumentin henkilökohtaisuutta on se, että henkilökohtaisen dokumentin tyylilajin sisällä on ehtinyt syntyä eri alalajeja toteutustapoineen. Haastatteluissa tuli ilmi, että tekijä voisi käyttää tv-dokumentissa hyväksyttävästi itseään myös laajemmin päähenkilönä. Tämä voisi tapahtua, jos hän olisi esimerkiksi sisällä prosessissa, johon kukaan muu ei voisi mennä sisään. (mm. Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto, Silander 13.10.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) *Leikkitoveri Inkerinmaalta* on oiva esimerkki siitä, että tekijän on relevanttia asettua yhdeksi henkilöksi tv-dokumenttiin, jos hänen elämästään löytyy näin vahva dokumentin aihetta palveleva tarina. Tekijän asettuminen päähenkilöksi ja se, että hän lähtee etsimään kahta inkeriläistä miestä, luo dokumenttiin draaman kaarta ja emotionaalisuutta. Kohtaamiset näiden kahden inkeriläismiehen kanssa ovat aidosti koskettavia, ja jos ne olisi jätetty pois, olisi dokumentin tunnearvo voinut kärsiä. Strandénin rooli dokumentissa on kuitenkin selkeästi myös osittain journalistinen. Voiko tv-

dokumentaristi käyttää sitten itseään tätä henkilökohtaisemmin päähenkilönä? Analysoimieni dokumenttien ja haastatteluiden perusteella voisi arvioida, että ei. Vaikka henkilökohtainen tv-dokumentti voi ottaa toteutustavakseen samanlaisia henkilökohtaisen dokumentin alalajeja kuin henkilökohtainen dokumenttielokuva, ei tv-dokumentti voi olla samassa määrin henkilökohtainen. Tv-dokumentissa tekijän henkilökohtaisuus on rajatumpaa.

Yhteenvedona voisi sanoa, että henkilökohtaiset dokumenttielokuvat ja henkilökohtaiset tv-dokumentit eroavat toisistaan juuri samoissa keskeisissä asioissa, jotka muutoinkin erottavat dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin toisistaan: tuotannolliset seikat ja journalistisuuden asteen ero. Henkilökohtaisen tyylilajin kohdalla sekä dokumenttielokuva että tv-dokumentti pyrkivät emotionaalisuuteen ja tekijän mukanaolo on tukemassa tätä. Tavoitteena on päästä sisälle dokumentin aiheeseen. Henkilökohtaisessa tv-dokumentissa tekijä kuitenkin on mukana eri syistä kuin dokumenttielokuvassa. Tekijä hyppää mukaan dokumenttiin, jos se tukee dokumentin informatiivisuutta. Dokumenttielokuvassa puolestaan etusijalla ei ole informatiivisuus, vaan kokemukset ja tunteet. Henkilökohtaisessa dokumenttielokuvassa tekijän tehtävänä on välittää tunnetta, henkilökohtaisessa tv-dokumentissa tietoa, vaikka tämä tieto voi olla elämyksellistä ja tunnepitoista. Tähän asiaan vaikuttaa myös se, että dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin aiheet syntyvät eri tavalla. Tv-dokumentissa aihe tulee usein tilauksena, valmiiksi määriteltynä, kun taas dokumenttielokuvassa aihe löytyy usein tekijän omista intresseistä. Koska tekijän henkilökohtaisuus ei ole samanlaista dokumenttielokuvassa ja tv-dokumentissa, ei nähdäkseni voi myöskään sanoa, ettei eroa dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin välille voi tehdä pelkkien tyylikeinojen välillä. Henkilökohtaisen dokumentin tyylilajia ei tämän tutkimusprosessin perusteella voi toteuttaa samalla tavalla dokumenttielokuvassa ja tv-dokumentissa, koska esimerkiksi tekijä ei näy niissä samanlaisessa roolissa.

#### 4.2 Miten käy henkilökohtaisen dokumentin?

Henkilökohtaisen dokumentin tulevaisuus linkittyy myös dokumenttien tulevaisuuteen yleisesti. Koska Yleisradio (Yle) on ollut keskeinen suomalaisten dokumenttielokuvien ja tv-dokumenttien rahoittaja, vaikuttaa Ylen rahoituksen tulevaisuus myös sekä dokumenttielokuvien että tv-dokumenttien tulevaisuuteen. Tätä pohtii muun muassa dokumenttaariseen elokuvailmaisuuksiin erikoistunut tutkija Ilona Hongisto Saksalan teoksessa *Asiaa ruudussa – tv-dokumentin anatomia* (Saksala 2008, 16).

Dokumenttielokuvien pääasiallisena rahoitus- ja levityskanavana, ja tulee todennäköisesti jatkossakin olemaan, televisio. Niinpä myös teatterilevityksen ongelmia ja mahdollisuuksia tulee pohtia suhteessa televisiolevitykseen.

(emt.)

Ylen tilanteesta on huolissaan Pia Andell. Hän pohtii, että jos Ylen tämänhetkinen vaikea tilanne jatkuu, on nähtävissä suomalaisen luovan dokumentin alasajo. Erityisesti tämä koskee henkilökohtaisia dokumentteja, joista tosin poikkeuksena ovat ne historialliset henkilökohtaiset dokumenttielokuvat, jotka käsittelevät erittäin dramaattisia aiheita, esimerkiksi isoisän natsimenneisyyttä. Ylen tämänhetkinen linjaus suosii Andellin mielestä ajankohtaisia tv-dokumentteja, jotka ovat laajalle yleisömassalle tarkoitettuja, suhteellisen perinteisin keinoin toteutettuja dokumentteja. (Andell 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Myös Elina Saksalasta dokumenttielokuva voi tällä hetkellä huonosti, eikä sille ole juuri valoa ikkunassa. Resursseja ei hänen mukaansa olla tällä hetkellä Ylen dokumentteihin lisäämässä, eikä sitä kautta henkilökohtaisuuttaan. (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Yle on vuonna 2011 ilmoittanut vähentävänsä ulkopuolisten dokumenttituotantojen hankintaa (Virtanen 2011).

Dokumenttielokuvien ja tv-dokumenttien välinen raja tulee Andellin mukaan juuri rahoituksen puutteen vuoksi tulevaisuudessa kasvamaan, mikä tulee vaikuttamaan myös henkilökohtaisten dokumenttien tekemiseen. Hänen mielestään dokumenttielokuvia tullaan tekemään vähemmän ja niiden pitää olla muodoltaan, rakenteeltaan ja sisällöltään erikoislaatuisia, jotta Yle ottaa riskin esittää pienen yleisön ohjelmaa. Andell pohtii, että voi käydä myös niin, että henkilökohtaisia dokumenttielokuvia tehdään eniten media-alan kouluissa, ammattitoutoina, koska ne eivät menisi välttämättä läpi televisiossa. Muut toimijat saattaisivat Andellin mukaan rahoittaakin henkilökohtaisia dokumentteja, esimerkiksi Suomen elokuvasäätiö ja AVEK eli Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus, mutta koska elokuville tarvitaan levitys, on televisio, siis Yle, määrittelevässä asemassa. (Andell 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Jos käy niin, että henkilökohtaisia dokumentteja tehdään tulevaisuudessa enää alan kouluissa, voi se myös vaikuttaa henkilökohtaisen dokumentin laatuun. Esimerkiksi edes juuri valmistumassa olevia opiskelijoita ei voi välttämättä vielä verrata ammattilaisiin, jotka ovat jo ennättäneet työskennellä alalla useita vuosia. Tällä voi taas olla vaikutusta siihen, että henkilökohtaisen dokumentin tyylilaji hiipuu entisestään. Se voi myös esimerkiksi siirtyä pääosin amatööritekijöiden, alaa opiskelemattomien ihmisten, toteuttamaksi lajityypiksi.

Huomiota siitä, että henkilökohtaisia dokumentteja tultaisiin jatkossa ehkä tekemään eniten juuri media-alan kouluissa, tuntuvat tukevan Esa Silanderin kokemukset opetustyöstä. Hän on kouluttanut jo pitkään nuoria media-alan opiskelijoita ja nähnyt työssään, että nuoret haluavat tehdä nimenomaan henkilökohtaista ja luovaa tuotantoa. Silanderin mukaan henkilökohtainen tyylilaji valtaa tämän myötä jatkossa alaa. (Silander 13.10.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Vaikka nuorten omat intressit tuntuvat suuntautuvan juuri henkilökohtaiseen tyylilajiin, on kuitenkin oma asiansa, päätyykö tämä suuntaus alalle yleensä hallitsevammaksi otteeksi. Esimerkiksi Ylellä tv-dokumenttien aiheet tulevat usein tilauksina ja tämä määrittää jo osittain sitä, voiko henkilökohtaiseen tyylilajiin tarttua, koska aihe saattaa rajata tämän tyylilajin pois (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto).

Pohdittaessa koulutusten vaikutusta dokumentin tulevaisuuteen ja siihen, mikä vaikutus niillä tulee olemaan henkilökohtaisen dokumentin tyyllilajiin, tulee ottaa huomioon myös se, että dokumentin koulutus ei yleisestikään ole samanlaista kaikissa koulutusohjelmissa. Esimerkiksi Turun ammattikorkeakoulun journalismin koulutusohjelmassa dokumentin opetus on oletettavasti koulutusohjelman yleisen journalistisen otteen vuoksi journalistisempaa kuin esimerkiksi Taideteollisessa korkeakoulussa. Se, miten alan koulutusohjelmien painotukset ja opetusohjelmat tulevat muuttumaan, vaikuttaa myös tulevien dokumentaristien koulutukseen ja sitä kautta siihen, minkälaisia dokumentin tyylikeinoja dokumentaristit ehkä herkimmin tulevaisuudessa omaksuvat.

Jouko Aaltonen on Pia Andellin kanssa eri linjoilla dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin rajapinnan muuttumisesta. Hänen mielestään dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin välinen ero luultavasti hämärtyy tulevaisuudessa. (Aaltonen 13.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.)

Journalismi yleensä, tv-reportaasi ja tv-dokumentti erityisesti, ovat tulleet kertovimmiksi, tarinallisemmiksi ja alkaneet käyttää entistä enemmän yleisiä dramaturgian keinoja. Journalistit ja tv-dokumentin tekijät kertovat entistä enemmän tarinoita, mikä oli aikaisemmin selvemmin varsinaisten elokuvantekijöiden leipälaji. (emt.)

Tarinallistuminen on kuitenkin eri asia kuin henkilökohtaistuminen tekijän näkökulmasta. Dokumenttielokuvien ja tv-dokumenttien välinen ero voi hämärtyä, vaikka henkilökohtaisten tv-dokumenttien tekeminen vähentyisikin. Emotionaalisuutta voidaan kasvattaa ilman, että tekijät suuntaavat videokamerat itseensä tai lähipiiriinsä. Dokumenttielokuvan ja tv-dokumentin välisen eron hämärtymistä tukee viimeaikaisin Ylen linjaus dokumenttiohjelmistosta.

Helsingin Sanomien internet-sivuilla uutisoitiin toukokuussa 2011 Ylen dokumenttien tulevaisuudesta otsikolla, *Ylen Dokumenttiprojekti yhdistyy TV1:n Ykkösdokumenttiin* (Virtanen 2011). Artikkelin mukaan Dokumenttiprojekti-ohjelmapaikka siirtyy TV2:sta TV1:een ja yhdistyy samalla TV1:n Ykkösdokumenttiin. Ohjelmapaikan nimenä säilyy Dokumenttiprojekti. Samalla dokumentit

menettävät toisen ohjelmapaikkansa, joten dokumenttitarjonnan määrä Ylellä vähenee. Tämä uudistus astuu voimaan vuoden 2012 alusta lähtien. Ykkösdokumentin ja Dokumenttiprojektin välinen ero on ollut siinä, että TV2 on esittänyt elokuvamaisesti tuotettuja dokumentteja, kun taas Ykkösdokumentissa on nähty enemmän televisiodokumentteja. Jako ei ole aina ollut selvä. Uudella ohjelmapaikalla televisiodokumenttien ja dokumenttielokuvien rajat sekoittuvat. Ylen televisiopäällikkö Riitta Pihlajamäki ei artikkelissa antamansa lausunnon mukaan usko, että katsoja hahmottaa tätä eroa. (Virtanen 2011.) Dokumenttielokuvien ja tv-dokumenttien välinen ero tulee siis tämän myötä hämärtymään, mutta samaan aikaan Ylellä esitettävien dokumenttien määrä tulee kokonaisuudessaan vähenemään.

Saksala on huolissaan tästä dokumenttien määrän vähentämisestä. Hänestä Ylen velvollisuutena on dokumentoida ja tallentaa suomalaista kulttuuria, arkea ja yhteiskunnallista elämää, jotta esimerkiksi kolmenkymmenen vuoden päästä voidaan katsoa sitä todellisuutta, jossa on aiemmin eletty. (Saksala 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.)

Myös rahoituksella on vaikutuksensa henkilökohtaisen dokumentin tulevaisuuteen, koska rahoitus määrää pitkälti sen, mitkä dokumentit päätyvät tuotantoon.

Halosen mukaan henkilökohtainen dokumentti säilyy varmasti lajityyppinä, mutta hänen mielestään on vaikea ennakoida, miten laajasti. Niitä tullaan hänen mukaansa kuitenkin tekemään, koska yhä tänä päivänä tehdään esimerkiksi myös runsaasti henkilökohtaista kirjallisuutta ja taidetta, eivätkä ne tule häviämään. Hänen näkemyksensä mukaan voi kuitenkin olla mahdollista, että henkilökohtaisten dokumenttien tekeminen tasaantuu, sillä niitä tuli yhtäkkiä 2000-luvulla iso vyöry. Aiheet kuitenkin todennäköisesti muuttuvat. Usein henkilökohtaisten dokumenttien aiheina olleet vanhemmuus ja sitä kautta myös traumatologia eivät tule Halosen näkemyksen mukaan tulevaisuudessa enää kantaan, varsinkaan rahoittajien kannalta. Henkilökohtaisista aiheista tullaan todennäköisesti tekemään moninaisempia variaatioita. (Halonen 4.10.2011, hen-

kilökohtainen tiedonanto.) Samaa mieltä on Andell. Hänen näkemyksensä mukaan saturaatiopiste on saavutettu ainakin isien ja poikien sekä äitien ja tyttären välisiä suhteita kartoittavissa elokuvissa. Andellin mielestä henkilökohtaisilla dokumenteilla on tällä hetkellä huono maine niin sanotusti ininäelokuvina. Kriitikkojen ja rahoittajien puolella on ilmennyt hänen mukaansa ilmeistä väsymystä lajityyppiin, ehkä eniten miespuolisten kriitikoiden taholta. (Andell 5.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.)

Tätä kyllästymistä henkilökohtaisen dokumentin lajityyppiin on nähtävissä muun muassa Leena Virtasen kirjoittamassa elokuva-arviossa Visa Koiso-Kanttilan *Isältä pojalle* -dokumenttielokuvasta vuodelta 2004.

Kuinka monta perhedokumenttia yhteen maahan mahtuu? Väittäisin, että ei kovin monta. Olen nähnyt kaikki kolme vastavalmistunutta isädokumenttia, ja niistä syntyy monitasoinen kuva sodanjälkeisistä perheistä. Mutta tällä erää kuva tuntuu myös aika tyhjentävältä.

(Virtanen 2004.)

Muut kaksi isädokumenttia, joista Virtanen puhuu, ovat Jouni Hiltusen *Elämä näytä minulle kasvosi* ja Markku Heikkisen *Iltahähti* (Virtanen 2004). Jouko Aaltosen henkilökohtainen ote on tullut sekä dokumenttielokuvaan että osin myös journalismiin jäädäkseen, mutta hänen mukaansa voi hyvinkin olla, että katsojat kyllästyvät tämän alalajin konventioihin. Trendit tulevat ja menevät ja jotain uutta tulee taas tilalle. Aaltosen mielestä dokumenttienkin puolella näyttäisi jo menneen henkilökohtaisen dokumentin vahvin aalto ohi. (Aaltonen 13.9.2011, henkilökohtainen tiedonanto.) Huomio, että henkilökohtaisen dokumentin vahvin aalto on mennyt ohi, tuntuisi saavan tukea siitä, että henkilökohtaisten dokumenttien määrä on jo nyt kulkenut Suomessa aalloittain. Tällä hetkellä on menossa toinen henkilökohtaisen dokumentin aalto, ensimmäinen nähtiin 1990-luvun alussa. (Aaltonen 2006, 74.) Ehkä nyt ollaan lähestymässä toisen aallon harjan loppua, koska henkilökohtaisia dokumentteja on tosiaan varsinkin 2000-luvulla tehty runsaasti.



Väsymistä henkilökohtaiseen dokumenttiin ruokkii osittain myös 2000-luvulla television ohjelmapaikkojen lisääntynyt reality-tarjonta. Arto Halosen mielestä reality-maailma on kehittynyt juuri tirkistelyn ja henkilökohtaisuuden kautta ja tämä vaikuttaa siihen, ettei henkilökohtaisuuteen enää ole samassa määrin kiinnostusta kuin aiemmin (Halonen 2011, henkilökohtainen tiedonanto). Samalla kun dokumenttielokuva on vahvistunut taiteena ja omana ilmaisumuotonaan, ovat erilaiset todellisuuspohjaiset tv-sarjat, docusoapit, lyöneet itsensä läpi ja yleistyneet kaikkialla maailmassa. Lisäksi mukaan on tullut vielä tosi-tv, joista ehkä suosituimpana esimerkkinä voisi nimetä *Big Brother* -tv-sarjan. (Aaltonen 2011, 32.). Katsojat saavat tällä hetkellä nähdä tosielämää ja henkilökohtaisuutta useammaltakin eri taholta ja kuten tv-ohjelmien, myös dokumenttien täytyy jatkossa löytää uusia muotoja ja aiheita henkilökohtaisuuteen, jotta ne jaksavat kiinnostaa ja saavat ylipäättään rahoitusta.

Myös tekninen kehitys tulee vaikuttamaan dokumentin tulevaisuuteen. Cederströmin mukaan dokumenttielokuvassa on tultu vaiheeseen, jossa innokkaasti etsitään uusia teorioita teknologisen kehityksen, digitaalisten tallennusvälineiden leviämisen, elokuvan tekemisen popularisoitumisen ja amatööritekijöiden ilmaantumisen seurauksena (Cederström 2003, 97).

Dokumenttielokuvat ja muut ei-fiktiiviset ohjelmat ovat osin jo siirtyneet internetiin ja mobiililaitteisiin, kuten Aaltonen tähdentää (Aaltonen 2011, 33).

Tämä tulee varmasti vaikuttamaan myös ohjelmien ja elokuvien muotoon ja sisältöön. Koko ajan uusiutuva tekniikka tarjoaa myös kokonaan uusia mahdollisuuksia. Aikaisemmin dokumenttielokuvan tekeminen oli jäykkää ja kallista, piti olla ammattimainen kalusto, suurehko ryhmä ja rahaa. Nyt kynnys dokumenttielokuvan tekemiseen on laskenut. Kamera ja editointiohjelmat ovat yhä useammin saatavilla. Ja yhä useampi myös tekee dokumenttielokuvia. Ammatillisuuden ja amatööriyden raja on hämärtynyt.

(emt.)

Toisaalta tämä kehitys tuntuisi tukevan sitä, että henkilökohtaisuus yleisesti trendinä jatkossa kasvaa, koska esimerkiksi tekniikan kehittymisen myötä yhä

useammalla ihmisellä on mahdollisuus tehdä omaa tuotantoa ja myös julkaista sitä erityisesti sosiaalisessa mediassa. Esimerkiksi YouTube-kanava on pullollaan yksityisten ihmisten tekemiä videoita itsestään. Mikä siis tekee jatkossa tekijästä tavallista ihmistä kiinnostavamman? Ehkä käy niin, että tekijän henkilökohtaisuus tulee jatkossa olemaan entistä enemmän juuri journalistisuutta palvelevaa, eli hän valitsee henkilökohtaisen tyylin vain, jos hän todella on kiinnostavampi ja parempi vaihtoehto kuin kukaan muu ja osittain ehkä luopuu näin myös omista intresseistään. Tällöin henkilökohtaisuus olisi vain väylä isompaan dokumentin teemaan. Se, että tekijä on esimerkiksi elämässään kohdassa, jossa hän pohtii kipeää sisaruussuhdettaan, ei välttämättä enää aiheena tule kantamaan. Tästä aiheesta voi tuolloin jo olla sosiaalisessa mediassa useita amatööritekijöiden tuotoksia kenen tahansa nähtävillä. Samaan aikaan suuria tunteita kuitenkin kaivataan, jotta katsojan huomio saadaan kiinnitettyä kaiken ohjelmapaljouden keskellä. Miten voi tulevaisuudessa koskettaa katsojaa, joka on jo ehkä turtunut henkilökohtaisuuden ja siten myös tunnefaktan suureen tarjontaan? Hedelmällinen jatkotutkimuksen aihe olisi, miten verkko tulee muuttamaan dokumenttia. Nyt dokumenttielokuvien ja tv-dokumenttien keskeisinä esityspaikkoina ovat erityisesti elokuvateatterit ja televisio. Jos dokumenttikin siirtyy tulevaisuudessa kokonaisuudessaan tai pääosin verkkoon, miten uusi esityspaikka tulee dokumenttiin sisällöllisesti ja muodollisesti vaikuttamaan ja mitkä dokumentin tyyli- ja lajit verkossa menestyvät?

## LÄHTEET

### Kirjallisuus:

Aaltonen, J. 2011. Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Aaltonen, J. 2006. Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, Like Kustannus Oy.

Cederström, K. 2003. Hetken ja sattuman kirjoitusta. Teoksessa Hirvonen, E. (toim.) Käsikirjoittaminen. Helsinki: Art House.

Hirsjärvi S. & Hurme H. 2010. Tutkimushaastattelu – Teemahaastattelun teoria ja käytännöt. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Kuutti H. 2006. Uusi media sanasto. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.

Lanas Cavada, S. 1994. Dokumenttielokuvaa journalismin keinoin. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos .

Mattila, H. 2006. Reportaasia laatimaan. Pori: Satakunnan ammattikorkeakoulu.

Nichols, B. 2001. Introduction to Documentary. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Nousiainen, A. 1998. Reportaasin renessanssi. Teoksessa Kantola, A. ja Möre, T (toim.) Journalismia! Journalismia?. Juva: WSOY.

Saksala, E. 2008, Asiaa ruudussa - tv-dokumentin anatomia. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Sipola, S. 1998. Lisää koskettavuutta – miten käy uutisen? Teoksessa Kantola, A. ja Möre, T (toim.) Journalismia! Journalismia?. Juva: WSOY.

Vehkoo J. 2011. Painokoneet seis! Kertomuksia uuden ajan journalismista. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Von Bagh, P. 2007. Vuosisadan tarina. Dokumenttielokuvan historia. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Webster, J. 1998. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Teoksessa Kantola, A. ja Möre, T (toim.) Journalismia! Journalismia?. Juva: WSOY.

## Internet-lähteet:

Koskinen, J. 2008. Opinnäytetyö. Diakonia-ammattikorkeakoulu. Viitattu 19.9.2011.

[http://kirjastot.diak.fi/files/diak\\_lib/Turku2008/Turku\\_KoskinenJani\\_08.pdf](http://kirjastot.diak.fi/files/diak_lib/Turku2008/Turku_KoskinenJani_08.pdf)

Lane J. 2002. Autobiographical Documentary in America. Madison,USA: University of Wisconsin Press. Viitattu 23.11.2011.

<http://site.ebrary.com.ezproxy.turkuamk.fi/lib/turkuamk/docDetail.action?docID=10413382&p00=lane%20jim>

Pullinen, J. 2010. Johdattelua taidekasvatuksen poluille. Viitattu 19.9.2011.

<http://pullinen.wordpress.com/>

Teinilä, I. 2004. Oma elämä dokumenttielokuvana. Viitattu 14.8.2011.

<http://www.widerscreen.fi/2004-2/matka-muistiin-ja-minuuteen/>

Turun Sanomat. Yksinäisyys ja masennus ajavat eläkeläisiä itsemurhiin. Viitattu 11.11.2011.

<http://www.ts.fi/online/kotimaa/247882.html>

Virtanen, L. 2004, Isältä pojalle. Viitattu 4.10.2011.

<http://www.hs.fi/kulttuuri/elokuvat/artikkeli/Is%C3%A4lt%C3%A4+pojalle/1135241836932>

Virtanen, L. 2011. Ylen Dokumenttiprojekti yhdistyy TV1:n Ykkösdokumenttiin. Viitattu 4.10.2011.

<http://www.hs.fi/kulttuuri/artikkeli/Ylen+Dokumenttiprojekti+yhdistyy+TV1n+Ykk%C3%B6sdokumenttiin/1135266302656>

## Julkaisemattomat lähteet:

Aaltonen, J., henkilökohtainen tiedonanto. Haastateltu 5.8.2010 ja 13.9.2011.

Andell, P., henkilökohtainen tiedonanto. Haastateltu 30.6.2010 ja 5.9.2011.

Halonen, A., henkilökohtainen tiedonanto. Haastateltu 4.1.2011 ja 4.10.2011.

Saksala, E., henkilökohtainen tiedonanto. Haastateltu 5.9.2011.

Silander, E., henkilökohtainen tiedonanto. Haastateltu 13.10.2011 ja 22.11.2011.

## Elokuvalähteet:

Isältä pojalle. Suomi 2004. Ohj. Koiso-Kanttila, V. Guerilla Films Oy.

Katastrofin aineksia. Suomi 2007. Ohj. Webster, J. Millennium Film Ltd.

Leikkitoveri Inkerinmaalta. 2005. Ohj. Strandén, T. Esitetty 11.12.2005 Yle TV1, Ykkösdokumentti.

Minun sukupolveni. 2006. Ohj. Määttänen, E., Lundvall, M., Frank-Arkimies, P., Seppälä, S., Lapila, T., Heino, T-E., Järvinen, P. Esitetty 26.11.2006 Yle TV1, Ykkösdokumentti.

